KATILINA IM DRAMA DER WELTLITERATUR.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

IN DER

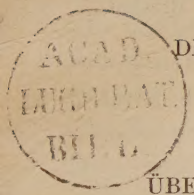
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT BRESLAU

EINGEREICHT

UND MIT GENEHMIGUNG DERSELBEN VERÖFFENTLICHT

VON

HERMANN B. G. SPECK.



DIENSTAG, DEN 6. MÄRZ 1906 VORMITTAGS 12 UHR

IN DER AULA LEOPOLDINA

VORTRAG ÜBER DAS THEMA:

ÜBER RICHARD WAGNERS „JESUS VON NAZARETH“
UNTER HERANZIEHUNG VON HEBBELS UND GRABBES
CHRISTUSFRAGMENTEN

UND

PROMOTION.

LEIPZIG 1906.
DRUCK VON HESSE & BECKER.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät
der Kgl. Universität Breslau.
Referent: Professor Dr. Max Koch.

Die ganze Arbeit, die der Fakultät vorgelegen hat, erscheint als Heft IV der „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte", herausgegeben von Prof. Dr. Max Koch und Prof. Dr. Gregor Sarrazin in Breslau.

I. Einleitung. — Quellen. — Gehalt des Stoffes.

Einleitung.

Die folgenden Untersuchungen über das Katilinadrama bilden einen Beitrag zur Geschichte des Römerdramas in der Weltliteratur und würden ihre volle Bedeutung erst in diesem großen Zusammenhange gewinnen. Vielleicht müßten sie sogar zu einer ganz erschöpfenden Behandlung des Stoffes in den noch größeren Kreis des historischen Dramas überhaupt gestellt werden, dessen oft abgehandeltes Problem durch den Naturalismus wieder aufs neue zur Erörterung gestellt worden ist. Es ist unverkennbar in der Entwicklung des historischen Dramas gegenwärtig ein Stocken eingetreten; man sieht offenbar ein, daß die Weiterbildung des Shakespeareschen oder Schillerschen Stils mit alter Technik nicht vorwärts führt, wie die geringe Volkstümlichkeit und die bloßen „Achtungserfolge" der meisten historischen Dramen der Gegenwart beweisen. Die Versuche eines unmittelbaren Anschlusses an die alten deutschen Dramatiker, z. B. Hans Sachs, wie wir sie bei Pöhnl (s. u.) kennen lernen, müssen wohl ebenfalls als mißglückt bezeichnet werden. Auch Richard Wagner hat sich bekanntlich in seinen späteren Dramen mit Bewußtsein von allem „Historischen" abgekehrt und ist bis auf den Mythos zurückgegangen. Dem allen gegenüber steht die Tatsache, daß mit Hauptmanns „Florian Geyer" der Naturalismus selbst den Versuch gemacht hat, mit der von ihm erworbenen Technik das historische Drama zu bewältigen. Wie weit das gelungen ist, darüber herrschen sehr verschiedene Meinungen, jedenfalls bin ich für meine Person davon überzeugt, daß eine aussichtsvolle Fortentwicklung des historischen Dramas namentlich in technischer Beziehung nur durch Hauptmanns Drama hindurchführen kann, nicht aber, wie bisher, an der ganzen

naturalistischen Richtung vorbei. Auch Schillers hochstilisierte dramatische Kunst der späteren Werke ist doch schließlich, wenn auch unendlich geläutert und durch historisches Quellenstudium vertieft, aus dem Sturm und Drang, der naturalistischen Periode des 18. Jahrhunderts, hervorgewachsen und hat von dorther ihr warmes Leben und ihre große Anschaulichkeit und Wahrheit empfangen. Literarische Bewegungen der Gegenwart, die noch in vollem Flusse sich befinden, richtig zu beurteilen, oder gar ihren Verlauf vorherzusagen, wird ja stets eine ungeheuer schwierige Aufgabe bleiben, und man muß sich daher mit vorsichtigen Andeutungen begnügen. Viel zuversichtlicher tritt Otto v. d. Pfordten auf, der neuerdings das Problem des historischen Dramas behandelt hat.[1]) v. d. Pfordten ist selbst Verfasser mehrerer historischer Dramen, seine Ausführungen sind also eine oratio pro domo. Deshalb wirkt auch das sonst sehr anregende und anziehend geschriebene Buch nicht ganz überzeugend, weil der Verfasser in der Hauptsache zu sehr theoretisch-konstruierend verfährt. Ein endgültiges wissenschaftliches Urteil über die ganze Frage ließe sich erst auf Grund umfassender vergleichend-literargeschichtlicher und stoffgeschichtlicher Untersuchungen fällen, wozu auch die folgende Arbeit einen bescheidenen Beitrag liefern will.

Erschien es bei den angeführten Schwierigkeiten schon aus äußeren Ursachen geboten, auf eine solche umfassende Behandlung des Problems des Geschichtsdramas zu verzichten, so läßt sich auch aus inneren Gründen die Einschränkung rechtfertigen, die Geschichte des Katilinastoffes zunächst einmal getrennt für sich durch die westeuropäischen Literaturen seit der Renaissance zu verfolgen. Nimmt der Stoff doch in mancher Hinsicht im Römerdrama eine Sonderstellung ein, nicht zuletzt dadurch, daß er seinem Charakter als Verbrechertragödie gemäß auch ästhetisch einen eigenen Nebenzweig des Tragischen darstellt. Außerdem sind die Quellen des Stoffes reichlich und allgemein zugänglich, und endlich ist ein so eigenartiger Stoff der Natur der Sache nach verhältnismäßig nicht häufig behandelt worden.

[1]) O. v. d. Pfordten. Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901. — Henrik Ibsen. Sämtl. Werke I [2], 369. — Malvida von Meysenbug, Lebensabend einer Idealistin. S. 377.

Selbst von diesen nicht zahlreichen Dramen ist wieder nur ein Teil erhalten. Andrerseits weist der vorhandene Stoff so bezeichnende Typen für die einzelnen Kultur- und Stilperioden auf, daß der Gegenstand sich zu einer genauen vergleichend-literargeschichtlichen Behandlung ganz besonders eignet. Jedenfalls aber müssen dabei die weiteren Zusammenhänge stets im Auge behalten werden, und dann ist zu hoffen, daß auch auf die erwähnten größeren Stoffgebiete des Römerdramas und des historischen Dramas überhaupt, im Laufe der Untersuchung manches Licht falle.

Quellen.

Die antiken Quellenverhältnisse für die Katilinarische Verschwörung liegen sehr günstig. Allein zwei umfangreiche lateinische Literaturdenkmäler beschäftigen sich ausschließlich mit ihr, nämlich Sallusts Monographie Conjuratio Catilinae und Ciceros vier Reden gegen Katilina. Dazu kommen viele kleinere Stellen in anderen Reden Ciceros[1]), sowie bei einer Reihe von römischen und griechischen Geschichtsautoren wie: Velleius Paterculus[2]), Sueton[3]), Florus[4]), Appian[5]), Cassius Dio[6]), Eutropius[7]) u. a. Schließlich hat Plutarch, da eine Reihe berühmter Männer wie Cicero, Cäsar, Crassus und Cato in der Geschichte der Verschwörung eine Rolle spielen, in den Biographien dieser Männer die Ereignisse behandelt[8]) und gemäß seiner Vorliebe für das

[1]) So besonders in den Reden: pro Caelio, pro Murena, in toga candida, in Pisonem u. a.

[2]) Vell. Paterc. Hist. Rom. II, 34, 35.

[3]) Sueton. Vita Caess. Div. Jul. I, 9, 14, 17.

[4]) Flor. Epit. II, 12.

[5]) Appian. *Εμφυλίων* II, 2—7.

[6]) Cassius Dio. XXXVI, 27; XXXVII, 10, 29—36, 39—42.

[7]) Eutropius. VI, 15.

[8]) Plutarch, Cicero c. 10—22; Caesar c. 7, 8, 9; Cato minor c. 22, 23, 24. — Am wichtigsten unter diesen ist die Cicerovita, denn nach neueren philologischen Untersuchungen ist es höchst wahrscheinlich, daß Plutarch in dieser Schrift Ciceros Hypomnema, eine Parteischrift für seine Konsulatsführung und Haltung in der katilinarischen Verschwörung, benutzt, ja streckenweise Wort für Wort ausgeschrieben hat. Es ist uns also in Plutarchs Darstellung ein unmittelbares Dokument der Zeitgeschichte und eine Probe der damaligen politischen Parteiliteratur erhalten.

Anekdotenhafte besonders kleinere Einzelzüge beigebracht, die für die Ausmalung des Milieus und für die Charakterzeichnung der Hauptpersonen von Wichtigkeit sind.

Diese Nebenquellen stehen aber an Bedeutung hinter Sallust und Cicero weit zurück, und unter diesen beiden behauptet wieder Sallust den Vorrang. Im Gegensatz zu der ausgesprochen parteiischen Darstellung Ciceros sucht er möglichste Sachlichkeit zu wahren oder wenigstens den Schein davon zu erwecken. Es ist nämlich doch deutlich zu spüren, daß auch er ein grundsätzlicher Gegner Katilinas ist, und man nimmt wohl richtig mit Mommsen an, daß wir in Sallusts Katilina eigentlich eine Parteischrift für Cäsar vor uns haben.[1]) Jedenfalls aber ist seine Darstellung außerordentlich lebhaft und anregend geschrieben und liest sich mit all ihren feurigen Reden, der feinen, ins Einzelne gehenden Charakteristik der Personen und Zustände sowie der lebendigen Schilderung der Vorgänge selbst wie ein spannender Roman. So ist es nicht auffällig, daß die Dichter mit wenigen Ausnahmen grade durch Sallust zur Behandlung des Stoffes angeregt wurden, zumal er ihnen gewiß meist in seiner Darstellung besonders nahe gebracht wurde. Hat doch Sallust von jeher zur Schullektüre gehört. Dadurch vereinfacht sich die Frage nach der Hauptquelle der meisten Katilinadramen sehr; fast immer ist Sallust als solche ausdrücklich bezeugt oder unschwer zu erkennen. Demgegenüber kommen vereinzelte Einflüsse neuerer Geschichtschreiber kaum in Betracht.

Weniger günstig erscheint das Urteil über Sallust, wenn wir uns kurz das Bild vergegenwärtigen, daß die moderne Geschichtschreibung des 19. Jahrhunderts von Katilina entworfen hat. Ibsen spricht es aus, „daß es wenige historische Persönlichkeiten gibt, deren Ruf ausschließlicher in den Händen der Gegner gelegen hätte, als der des Katilina.“[2]) Von dieser einseitigen Auffassung ist auch noch die neuere Geschicht-

[1]) Mommsen R. G.[5] III, 183 Anm. sagt mit Recht: Daß der gewandte Schriftsteller den apologetischen und akkusatorischen Charakter dieser seiner Bücher zurücktreten ließ, beweist nicht, daß sie keine, sondern daß sie gute Parteischriften sind. — Vgl. dagegen John, Jahrb. f. klass. Phil. VIII. Supplementband. S. 809; dafür Stern, Exkurs III in der später angeführten Dissertation.

[2]) H. Ibsens Sämtl. Werke in deutscher Sprache. Berlin 1903. I, 472 f.

schreibung nicht ganz unbeeinflußt geblieben. Noch Niebuhr sieht in Katilina nur ein ausbündiges Scheusal, gegen das „Cromwell noch ein Engel war“; er nennt beide „zu ewigem Ruhme verurteilt“.[1]) Erst indem man sich allmählich immer mehr von der Autorität des Sallust losmachte, gelangte man zu einer unbefangeneren Auffassung von Katilinas Person und Taten. Indessen hat sein Charakterbild lange in der Geschichte geschwankt und steht heute wohl noch nicht durchaus fest. Ich kann den Stand der Streitfrage hier nur kurz zusammenfassen und will bloß erwähnen, daß von neueren Geschichtschreibern Neumann[2]) und in fast apologetischem Sinne Ihne[3]) für Katilina eingetreten sind, während bei Mommsen der ins Riesenhafte vergrößerte Cäsar seinen gewaltigen Schatten über die ganze vorangegangene Zeit wirft und alle andern Zeitgenossen, Freund wie Feind, Katilina ebenso wie Cicero, verdunkelt und ihr Bild trübt. Bei dem großen Ansehen Mommsens aber scheint seine Darstellung, namentlich seine Auffassung Ciceros, auf die allerneusten Katilinadramen nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. John[4]) und Stern[5]) vermitteln zwischen den beiden entgegengesetzten Ansichten und kommen damit meines Erachtens der Wahrheit am nächsten. Ich folge in meiner Darstellung namentlich Stern, der die gesamte Literatur in einer Monographie zusammengefaßt hat.

Darnach erhalten wir ein Bild von Katilina, das seine Gestalt ihrer Furchtbarkeit zum Teil entkleidet, ihr aber auch viel von ihrem Nimbus raubt.

Sallusts Hauptfehler besteht nach Stern darin, daß er die sogenannte erste katilinarische Verschwörung vom Jahre 66 und die zweite von 63 beide dem Katilina allein zuschreibt. Dadurch gewinnt es den Anschein, als ob Katilina jahrelang mit vollem Bewußtsein auf den Umsturz des Staates hingearbeitet hätte, also ein Revolutionär aus Grundsatz und Überzeugung

---

[1]) Niebuhr. Vorträge über römische Gesch. Berlin 1848. III, 12 ff.

[2]) Neumann. Gesch. Roms während des Verfalls der Republik II, 189 ff.

[3]) Ihne, Röm. Gesch. VI, 236 ff.

[4]) C. John. Die Entstehungsgesch. der katilinarischen Verschwörung. Jahrb. f. klass. Phil. VIII. Supplementbd. 1875/76. S. 701—819.

[5]) E. v. Stern. Katilina und die Parteikämpfe in Rom der Jahre 66—63. Diss. Dorpat 1883.

gewesen wäre. Das ist unrichtig. Katilina war ein Erzeugnis des Bürgerkrieges zwischen Marius und Sulla und der darauffolgenden Schreckensherrschaft, unter der er in einer ausgedehnten Henkertätigkeit bei der Vollstreckung der Proskriptionen die hohe Schule als Bandenführer und Mörder durchgemacht hatte. Das auf diese Weise erworbene Vermögen hatte er wie so viele andre bald durchgebracht, und er betrat nun den üblichen Weg der kurulischen Ämter, um sich neue Mittel zu verschaffen. Er gelangte auch anstandslos bis zur Prätur und saugte dann seine Provinz aus wie alle andern, brauchte aber, um vollends reich zu werden, noch das Konsulat. Hierbei legte ihm die Optimatenpartei den ersten Stein in den Weg, indem sie seine Bewerbung in einer sonst nicht üblichen Weise vereitelte, wohl weil man den zügellosen Menschen fürchtete. Für Katilina aber, der sich nach großen Ausgaben für die Wahlen vor Schulden kaum retten konnte und vor seiner völligen Deklassierung stand, war das Konsulat eine Lebensfrage, und so ging er jetzt zu den Demokraten über. Es bestand damals 66 eine weitverzweigte Verschwörung zum Sturze der Optimaten, deren Mittelpunkt Crassus und Cäsar bildeten.[1]) Um den Preis des Konsulats trat Katilina in ihre Dienste. Die Anschläge mißglückten jedoch, und Cäsar sah sich genötigt, eine andere Politik einzuschlagen, die in fortwährenden kleinen Nadelstichen gegen die Optimaten, wie dem Prozeß des Rabirius, dem Gesetz des Rullus u. a. bestand. So war Katilina wieder auf sich selbst angewiesen und höchstens einer wohlwollenden Neutralität der Demokraten sicher, dafür aber von neuem stark bloßgestellt. Er hat nun in den folgenden Jahren immer und immer wieder mit großer Energie nach dem Konsulat gestrebt, wobei er tiefer und tiefer in die sozialistischen und Umsturzbestrebungen gewisser Kreise des Volkes und der verschuldeten und herabgekommenen Nobilität geriet. Er erlitt aber eine Repulsa nach der andern und langte vor Verzweiflung schließlich beim völligen Anarchismus an. Er beschloß, wie er sich selbst ausdrückte: incendium suum ruina extinguere.

Wir sehen also in Katilina weder einen Volksbeglücker und Nachfolger der Gracchen noch einen Vorläufer Cäsars, der in

[1]) Vgl. Stern a. a. O. S. 16ff.

der richtigen Erkenntnis der Zeitlage bewußt nach der Monarchie gestrebt hätte, sondern einen Menschen, der, verarmt und heruntergekommen, unmittelbar vor der Deklassierung stand, einen „Desperado", der nichts zu verlieren aber alles zu gewinnen hatte und entschlossen war, eher den ganzen römischen Staat in Trümmer zu schlagen, als selber elend zugrunde zu gehen. Es liegt kein Anlaß vor, daran zu zweifeln, daß mit der Erreichung des Konsulats und einer reichen Provinz, deren Einkünfte ihm gestattet hätten, sich zu „rangieren", alle seine Wünsche erfüllt gewesen wären. — So sieht der Katilina der neuesten Forschung aus; jedenfalls bleibt aber immer noch das Bild einer nicht gewöhnlichen, außerordentlich energischen und kraftvollen, dabei hochbegabten Persönlichkeit übrig, deren Fehler und Verbrechen übrigens großenteils auf die Rechnung der Zeit zu setzen sind, die ihn hervorgebracht hat. Gegenüber den Bandenführern der späteren Zeit, wie Milo und Klodius, erscheint er jedenfalls bedeutend.

Im Hinblick auf die Umdeutungen, die der Katilinastoff durch die Dichter je nach ihren Absichten erfahren hat, ist es nicht ohne Reiz, eine geschichtliche Auffassung zu betrachten, die augenscheinlich durch politische Erwägungen stark beeinflußt ist, nämlich die Darstellung Napoleons III. in seiner Histoire de Jules César.[1]) Katilina erscheint bei dem gekrönten Schriftsteller durchaus als Nachfolger des Marius und Vorläufer Cäsars, und seine ausgeführten und geplanten Gesetzesverletzungen werden damit entschuldigt, daß er schließlich nichts andres getan habe, als Marius und Sulla. Das ist Usurpatorenmoral, und die Absicht ist deutlich. Man soll eine Parallele mit Napoleon III. ziehen, dessen illegitime Würde auch nicht anders zustande gekommen sei, als die seines großen Vorfahren Napoleons I. Die Stellung Cäsars zur Verschwörung behandelt Napoleon ebenfalls in dem Sinne, daß er ihm eine starke Sympathie für die Katilinarier zuschreibt.

---

[1]) Histoire de Jules César. Paris 1865. I, 320—339. Es ist sehr bemerkenswert, daß in einer Anmerkung (S. 339ff.) aus dem Mémorial de Sainte-Hélène eine Stelle angeführt wird, nach der schon Napoleon I. durchaus günstig über Katilina dachte, ihn für den Begründer einer neuen Partei ansah und die Berichte von seinen Mord- und Brandgelüsten in das Reich der Fabel verwies. Beide Usurpatoren muß demnach eine bezeichnende Neigung zu Katilina hingezogen haben.

Da diese Frage als ein Nebenmotiv auch durch die ganze Katilinaliteratur geht, so verdient sie eine kurze Betrachtung. Die neuere Forschung nimmt den Standpunkt ein, daß eine unmittelbare Beteiligung Cäsars an der Verschwörung ausgeschlossen war, von Katilina auch wohl nicht erwartet werden konnte. Cäsar mochte ihr aber mit einer gewissen Schadenfreude ruhig zusehen, da sie einen Aderlaß für die Optimaten bedeutete und seine eigenen Ziele nur fördern konnte. Die Monarchie mußte ihm ja schließlich doch als reife Frucht in den Schoß fallen. Sein Eintreten gegen die Hinrichtung der Katilinarier läßt sich unschwer so deuten, daß er im Augenblick sie nicht völlig retten konnte, aber ihnen wenigstens das Leben erhalten wollte, um sie sicher später zu befreien, da sie bei entsprechender Bezahlung gewiß ausgezeichnete Parteigänger für ihn selber abgegeben hätten. Schließlich mußte er sie fallen lassen, um sich nicht selbst zu sehr bloßzustellen.

Auch über die staatsrechtliche Zulässigkeit der Hinrichtung sind die Meinungen auseinandergegangen. Noch Niebuhr hielt ihre Berechtigung für unzweifelhaft[1]), während Mommsen, der ausgezeichnete Kenner des römischen Staatsrechts, die Hinrichtung ohne Provokatio für einen Gewaltakt schlimmster Art erklärt und für diese feige Tat Ciceros und der Optimaten die schärfsten Worte findet.[2])

Schließlich bleibt noch ein eigenartiger Geschichtschreiber der katilinarischen Verschwörung zu erwähnen, dessen Werk schon zu den dichterischen Behandlungen des Stoffes überleitet, nämlich Prosper Mérimée. Er, der Darsteller der entfesselten Leidenschaft[3]) scheint hauptsächlich durch ästhetische Momente zur Behandlung des Stoffes angeregt worden zu sein. Denn sein geschichtliches Werk[4]) enthält hauptsächlich Darstellungen solcher Abschnitte der römischen Geschichte, in denen sich die wildesten Leidenschaften entfalteten und der ganze Staat in seinen Grundfesten erbebte, zugleich bevorzugt er Bewegungen mit sozialistischem Einschlag, wie den sogenannten Bundesgenossenkrieg

[1]) Niebuhr a. a. O. S. 23.

[2]) Mommsen. R. G.[5] III, 179.

[3]) Vgl. Colomba, Carmen, seine berühmtesten Novellen.

[4]) Prosper Mérimée. Études sur l'histoire romaine. Paris 1844. II, Conjuration de Catilina.

und oben die katilinarische Verschwörung. Mérimées Darstellung ist auf Grund der antiken Quellen mit äußerster Lebendigkeit geschrieben und übertrifft die Sallustische an Farbenpracht und packender Schilderung, namentlich der bedeutendsten Szenen, bei weitem. Irgend einen Einfluß Mérimées auf das zeitgenössische Drama habe ich nicht feststellen können.[1])

Gehalt des Stoffes.

Es kann bei einer geschichtlichen Persönlichkeit und ihren Taten, die in der Geschichtschreibung selbst eine so überraschend verschiedene Beurteilung und Ausdeutung erfahren haben, nicht wundernehmen wenn sie dichterisch erst recht in der mannigfachsten Weise behandelt worden ist. Liegen doch in der Darstellung der antiken Quellen selbst die verschiedensten Motive nebeneinander, so daß man nur die einzelnen Momente verschieden stark zu betonen braucht, um jedesmal ein anderes Bild zu gewinnen. Wenn man Cicero und Sallust ganz unbefangen liest, erscheint Katilina als ein von Grund aus verdorbener und verbrecherischer Mensch.[2]) Außer seinen Mordtaten in der Proskriptionszeit werden ihm die entsetzlichsten Greuel zugeschrieben: Vergewaltigungen, Unzucht mit einer Vestalin, Päderastie, Sohnesmord und noch manches andere.[3]) Zielbewußt soll er nach dem Umsturz des Staates jahrelang gestrebt, alles anarchistische und nichtswürdige Gesindel um sich geschart haben[4]), und alles das aus Lust am Bösen, aus angebornem Hang zum Verbrechen. Hier liegt also der Stoff zu einem Verbrecherdrama vor. Dieses seiner Eigenart wegen verhältnismäßig selten angebaute Gebiet der Tragöde bildet noch immer eine große Schwierigkeit für die Ästhetiker des Tragischen, und

[1]) Allerdings war mir das im gleichen Jahr 1844 erschienene Drama „Catilina romantique“ de C. E. Guichard nicht zugänglich. Dumas' und Maquets Stück verfolgt andere Zwecke. – Kürzlich hat G. Boissier eine eingehende Darstellung der katilinarischen Verschwörung gegeben. Revue des deux mondes. Jhg. 1905.

[2]) „ingenio malo pravoque“ Sall. c. 5.

[3]) Vgl. Sall. c. 14 u. 15.

[4]) Vgl. das Sündenregister bei Cicero in Catil. II, cap. 4 u. 5.

ich muß daher etwas bei diesem Punkte verweilen. Man geht augenscheinlich hierbei zu sehr von den modernen Anschauungen unsrer sozial denkenden Zeit aus, die den Verbrecher als Schädiger der Gesellschaft und Staatsordnung jetzt wohl allgemein für eine pathologische Erscheinung ansieht, womit er jedenfalls alles Heldenhafte einbüßt, wenn er nicht überhaupt seinen ästhetischen Wert fast ganz verliert.[1]) Es hat indessen Zeiten gegeben, die den Verbrecher anders beurteilten, Zeiten, in denen der moderne Staatsgedanke und die Sorge für die Allgemeinheit das Individuum noch nicht so in den Hintergrund drängten. Man braucht nur an die Verbrechergalerie der italienischen Renaissance zu denken, die ein gut Teil der damaligen „Helden" enthält. Aber auch noch die gesamte Kunst des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts steht dem Verbrecher ästhetisch viel unbefangener gegenüber. Das Merkmal des damaligen Stils in Literatur wie bildender Kunst ist ja die unbändige Freude an allem Wilden und Gewaltigen in Natur und Menschenleben. Auf den Bildern der Zeit sehen wir mit Vorliebe alles das dargestellt: wildschäumende Wasserbäche, aufgewühltes Meer, vom Sturm gepeitschte Wälder, gewaltige Feuersbrünste in der Landschaft; daneben eine Flut der grausigsten Märtyrerbilder und Schindeszenen aus der antiken und christlichen Welt, Jagden auf wilde Tiere, heiße Kämpfe und mörderische Schlachten.[2]) In der Literatur ist es dasselbe Bild: gewaltige Eroberer und menschliche Scheusale, Tamerlan, Herodes und der Kindermord, Judith und viele andre mehr geben die Motive, die sich durch

[1]) Nietzsche ist der einzige gewesen, der dem Verbrecher wieder ästhetisch gerecht zu werden suchte.

[2]) Es ist bemerkenswert, daß in dieser Zeit Katilina in der Malerei selbst zum erstenmal auftaucht, nämlich in einem Bilde des Salvator Rosa, der sich sogleich den ganzen Zauber der eigentlichen Verschwörung aneignet. (La Congiura di Catilina. Galerie Pitti Florenz. Vgl. Edition Alinari Pa 2a No. 1186.) In düsterm, matt erhelltem Gemach steht eine verwegene Jünglingsschar in Gruppen, mit sehnigen Armen, blitzenden Waffen und unheimlich funkelnden Augen, die Becher in der Hand; ein fürchterlicher Schwur scheint ihre trotzig aufgeworfenen Lippen zu bewegen: ein düsteres, echt barockes Nachtstück. — Später ist der Stoff noch von Poussin und David behandelt worden, deren Bilder ich nicht gesehen habe; von Poussin wohl wegen seiner antikisierenden Neigungen, von David wegen der Beziehungen zur französischen Revolution.

die gesamte europäische Literatur hindurchziehen. Es war dies eben damals Neuland für die Kunst. Aus den Tiefen der unteren Volksschichten mit all den Schlacken der dort herrschenden Roheit, und an Heftigkeit verstärkt durch eine die Gemüter aller Klassen aufwühlende religiöse Bewegung[1]), drang die Reaktion gegen die Renaissancekunst herauf, die das Vorrecht verhältnismäßig weniger Gelehrter und überfeinerter Intellektualisten gewesen war. Die Dichter und Künstler ziehen zum Teil selbst mit der Muskete als Soldaten durch das Land oder lassen ihr Leben bei Händeln um Dirnen in Kneipen[2]), die der Fuß eines Humanisten nie betreten hätte. Ein solches Geschlecht, dem die Freude am Grausigen zugleich die Freude am Ungewöhnlichen und Neuen war, verstand es auch, dem Verbrecher ohne moralische Bedenken gerecht zu werden. Aus diesem Geiste, obgleich geläutert, entstanden Werke wie Macbeth und Richard III., denen man Unrecht tut, wenn man allzuviel Moral zu ihrer Erklärung heranzieht. Dieser Geist lebt auch noch im französischen Pseudoklassizismus — obgleich er Hofkunst war — sicherlich im älteren Corneille mit seinen orientalischen Schauergeschichten und im älteren Crébillon. Ja etwas von diesem Geiste lebt noch im jungen Schiller, wie die Vorrede zu den Räubern, die Einleitung zum Verbrecher aus verlorener Ehre und jene bekannte Stelle im Fiesko[3]), die eine Ästhetik des Verbrechens in nuce enthält, beweisen.[4]) Und selbst Schiller drückte damit nur die Stimmung seiner eigenen Zeit aus. Im „Sonnenwirt" von Hermann Kurz gibt es mehrere Stellen, die aktenmäßig belegt, auf jenes eigentümliche Vergnügen der Zeit an „interessanten" Verbrechern ein bedeutsames Licht werfen.

[1]) In den germanischen Ländern die Reformation, in den romanischen die Gegenreformation.

[2]) Wie der englische Dichter Marlowe.

[3]) Fiesko, III. Aufz. 2. Auftritt. „Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren — es ist frech eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen."

[4]) Man könnte vielleicht auch jene bekannte Stelle aus der „Glocke" heranziehen als Beweis für die stark ästhetische Wertung vernichtender Naturgewalten:

„Hoffnungslos
Weicht der Mensch der Götter Stärke,
Müßig sieht er seine Werke
Und bewundernd untergehn."

Die letzten Reste davon liegen uns selbst noch vor in der ungeheuren Beliebtheit des unausrottbaren Kolportageromans bei den unteren Volksschichten. Das Vergnügen an dieser Art „Literatur“ ist die unterste Stufe jener Ästhetik des Verbrechers, es ist „Ästhetik des Rowdytums“. So tief wurzeln jene Gefühle in der Psyche des natürlichen, unkultivierten Menschen.

Die modernen Theoretiker des Tragischen wie Volkelt[1]), Valentin[2]) und andere stehen zu sehr im Banne der heutigen Anschauungen und der Aristotelischen Theorie von der „Verschuldung“ des Helden, um den erwähnten Tatsachen gerecht werden zu können; nur die Definition von Lipps[3]) ist weit genug gefaßt, um auch sie mit zu umfassen. Freilich hat es Zeiten gegeben, für die solche Stoffe nicht vorhanden waren, die Kunst der Hochrenaissance kennt sie ebensowenig wie die des Rokoko, und auch dem modernen Empfinden mit seinem starken ethischen und sozialen Einschlag liegen sie fern. Außerdem ist zuzugeben, daß eine gewisse Größe sowohl der Ziele als auch in der Anwendung der Mittel und eine Mächtigkeit der Leidenschaften erforderlich ist, damit ein Verbrecher ästhetisch wirke. Sind aber diese Voraussetzungen erfüllt, dann kann die Vorführung seines Schicksals, wie die jedes andern gewaltigen Menschenschicksals viele Saiten im Hörer anklingen lassen und so durch bedeutende Steigerung des Lebensgefühls wahrhaft ästhetisch wirken. Und diese Vorbedingung der Größe geht dem Katilina des Sallust, ja dem des Cicero keineswegs ganz ab. Durch die moralischen Entrüstungen beider Schriftsteller schimmert oft in einzelnen Ausdrücken ein Schein von Größe und höherer Bedeutung Katilinas hindurch.[4]) Die Unverwüstlichkeit seiner Körperkonstitution, sein hoher persönlicher Mut, seine Menschenkenntnis und die Geschicklichkeit, mit der er die verschiedensteu

[1]) Ästhetik des Tragischen. München 1897. S. 182ff.

[2]) Das Tragische und die Tragödie. Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. V, 347f., 378.

[3]) Der Streit über die Tragödie. Hamb. u. Leipzig. 1891.

[4]) Sallust cap. 5 u. öfter. Cicero an verschiedenen Stellen, besonders wichtig: pro Caelio cap. 5: habuit enim ille, sicuti vos meminisse arbitror, permulta maximarum non expressa signa sed adumbrata virtutum. — Es wirft übrigens ein eigentümliches Licht auf Cicero, daß er früher einmal nahe daran war, Katilina gegen eine Anklage zu verteidigen, wo dessen Schuld sonnenklar war.

Leute gewann, indem er ihre Wünsche und Schwächen klug benutzte, endlich aber seine unglaublich zähe Energie, mit der er sich gegen seine Deklassierung sträubte, und nicht zuletzt sein tapferer heldenmütiger Tod, werden von fast allen Schriftstellern lobend hervorgehoben[1]) und erregen unser menschliches Mitgefühl. Zudem hat Ibsen mit Recht betont, er habe stets Größe und Bedeutung in einem Menschen gewittert, gegen den seine mächtigen Gegner erst so spät und nur unter Aufbietung so bedeutender Machtmittel etwas zu unternehmen wagten.[2]) So kann der Katilina der Quellen sehr wohl den Stoff zu einer Verbrechertragödie im Sinne Macbeths, Richards III. und der Auffassung des 17. Jahrhunderts überhaupt abgeben.

Indessen läßt sich auch eine Schuldtragödie üblichen Stils aus dem Stoffe ableiten. Wenn man die Sitten der verderbten Zeit voraussetzt, so kann man in Katilinas Handlungen, so lange er rechtmäßig, d. h. nur mit den üblichen Wahlbestechungen nach dem Konsulate strebte, nichts besonders Verwerfliches finden. Erst darin, daß er schließlich mit Gewalt seine Zwecke durchsetzen will und das Gemeinwohl seinen persönlichen Zielen zum Opfer bringt[3]), würde man seine Verschuldung erblicken, gegen die sich dann der bedrohte Staat als höhere sittliche Macht mit aller Kraft erhöbe, so daß Katilina seine „Hybris" mit dem tragischen Ende büßen müßte.

Endlich ist von dieser Auffassung der Weg nicht weit zu einem revolutionären Drama in tyrannos mit Katilina als idealem Freiheitshelden. Dadurch nähert sich der Katilinastoff dem Thema der Brutus-, Lukrezia- und Gracchen-Dramen, die eine besondere Gattung des Römerdramas darstellen. Man braucht nur einen Teil von Katilinas Jugendgeschichte und viele Greuel als Übertreibung der Ciceronianer hinzustellen, wie es Napoleon III. tatsächlich getan hat.[4]) Diese Auffassung erhält sogar eine bedeutsame Stütze durch den Brief Katilinas an Qu. Catulus.[5]) In

[1]) Vgl. Florus epit. II, 12. pulcherrima morte, si pro patria sic concidisset.

[2]) Vgl. Ibsen in der angeführten Vorrede Werke I, 472.

[3]) Freilich begründet durch das ihm zugefügte Unrecht ungewöhnlicher Zurückweisungen.

[4]) A. a. O. Vgl. S. 7.

[5]) Sallust c. 35, besonders die Stelle: publicam miserorum causam mea consuetudine suscepi.

diesem Schreiben behauptet er, daß lediglich Wut wegen seiner Zurücksetzung und sittliche Entrüstung über die Person derer, die die ihm vorenthaltenen Ehrenstellen besäßen, ihn zu seinem Unternehmen veranlaßt und er deshalb nach seiner Gewohnheit die Sache aller Unglücklichen und Bedrückten zu der seinigen gemacht habe. Deutet man darnach den ganzen Stoff aus, so scheitert Katilina lediglich an den gemeinen Mitteln des Cicero und stirbt mit einem Fluche gegen die Optimaten und einer Prophezeiung von Cäsars glücklicherer Nachfolge auf den Lippen.

Natürlich läßt sich das Verhältnis auch völlig umkehren, der Dichter kann sich ganz auf Seite der Ordnungsparteien stellen und aus dem Katilinastoffe einen Heldenstreich Ciceros[1]) oder ein „befreites Rom" machen, wie das Voltaire getan hat. Indessen muß das als eine Vergewaltigung des Stoffes bezeichnet werden, denn so sehr man auch sonst Katilinas anarchistisches Komplott verurteilen mag, man kann sich nicht verhehlen, daß das ästhetisch wertvollere Verhalten auf Seiten der Katilinarier liegt; Senat und Konsuln haben sich selten so feig und unwürdig gegen innere Unruhen in Rom benommen, als unter Cicero.[2])

Veränderungen in der Art der Stoffbehandlung werden sich schließlich auch daraus ergeben, ob der Dichter eine revolutionäre Tendenz verfolgte, ob das Stück also „aktuell" sein sollte, oder ob er ein historisches Drama im engsten Sinne liefern wollte Aus diesen kurzen Andeutungen, die sich ins Einzelne führen ließen, ist zu ersehen, welche Fülle von Anregungen in dem Stoffe liegt.

Vermehrt wird die Anziehungskraft des Katilinastoffes für dramatische Dichter, namentlich in Sallusts Darstellung, durch die wertvollen, dramaturgisch wichtigen Einzelheiten. Ein Teil der Mitverschworenen, besonders Lentulus und Cethegus, sind eingehend gezeichnet, der kulturgeschichtliche Hintergrund ist breit ausgemalt, sittengeschichtliche Schilderungen[3]) sind hinein-

[1]) Das scheint übrigens doch nicht so häufig zu sein. Kein Ciceroderama, in dem ich den Katilinastoff vermutete, hat diese Annahme bestätigt. Cicero ist wesentlich der Held von Dramen, die seinen Tod behandeln (z. B. Crébillons Triumvirat) und im Römerdrama eine besondere Gruppe für sich bilden.

[2]) Vgl. Mommsen R. G. a. a. O.

[3]) Besonders das Kapitel über Sempronia, Sallust c. 25.

gestellt, an halb oder ganz ausgeführten „großen Szenen“, wie den Zusammenkünften der Verschwörer, stürmischen Senatssitzungen, Entlarvung der Aufrührer und endlich einer glänzenden Schlachtschilderung fehlt es nicht. Ja eine vollständige Intrigue liegt in der Episode Curius-Fulvia-Allobroger bereits fertig vor. Und Sallust sowohl wie Plutarch fügen dazu noch eine Anzahl kleiner Anekdoten, die sich zu wirksamen theatralischen Pointen gestalten lassen, wie die Geschichte mit der Vestalin, der Bluttrunk [1]) und anderes mehr. Bei alledem aber gibt es noch genug, was bloße Andeutung geblieben ist und der gestaltenden Einbildungskraft des Dichters weiten Spielraum läßt.

Die folgende Untersuchung soll nun in chronologischer Reihenfolge, wie sie durch die natürliche Gruppierung des erhaltenen Materials sehr begünstigt erscheint, die einzelnen Dramen durchnehmen. Es wird sich dabei darum handeln, hervorzuheben, wann der Stoff den Zeitverhältnissen nach „aktuell“ wird und aus welchen Gründen, ebenso, warum er zuzeiten verschwunden zu sein scheint oder bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Es kommt dabei hauptsächlich auf Gewinnung typischer Beispiele an, die im vorliegenden Falle durch das geringe Material begünstigt wird. Es liegt auf der Hand, daß bei einer stoffgeschichtlichen Arbeit die Persönlichkeiten der Dichter mehr in den Hintergrund treten müssen, schon weil sie zum Teil als Künstler unbedeutend sind. Wo indessen ein Drama für die Erkenntnis des Dichters wichtiger ist als für die Stoffgeschichte, wie es bei Ibsens Jugendwerk der Fall ist, bin ich auch auf die Person und Stellung des Verfassers etwas näher eingegangen.

Die Inhaltsangaben und wörtlichen Anführungen habe ich auf das geringste Maß beschränkt, weil umfangreiche Inhaltsangaben die Darstellung undurchsichtig machen und die Grundgedanken verdunkeln, besonders aber die Schwierigkeiten der

[1]) Stern hat a. a. O. S. 84a an dieser Bluttrunkgeschichte ein bezeichnendes Beispiel vom Vergrößern der Überlieferung gegeben: Sallust (c. 22) erzählt das Bluttrinken mit Zweifel und Vorbehalt; bei Florus (II, 12, 4) ist es bereits volle Gewißheit; bei Plutarch (Cicero 10) wird es zum Essen von Menschenfleisch gesteigert, und Dio (37,30) übertrumpft auch das noch durch die Mär vom Schlachten eines Knaben und Verspeisen seiner Eingeweide.

Darstellung selbst sehr erhöhen.[1]) Ich glaubte aber nicht ganz davon absehen zu dürfen, weil sonst die kritische Beurteilung der Ergebnisse, namentlich bei den weniger bekannten Dramen, zur völligen Unmöglichkeit wird.

Bei den älteren und bekannteren Dramen ist die vorhandene Literatur möglichst reichlich herangezogen worden; bei den unbekannteren und neuesten Dramen fehlte sie außer kurzen biographischen Notizen fast völlig, zumal bei einigen neueren Dichtern wie Lingg, Kürnberger, ihre eigentliche Bedeutung, nach der sie in der Literaturgeschichte eingereiht werden, nicht im Drama liegt.

II. Katilina im Drama der Weltliteratur.[2])

5. Zeit der Märzrevolution 1848.

Im Frühjahr des Jahres 1848 durchzitterte eine revolutionäre Bewegung mehr oder weniger ganz Europa, deren Ergebnis die modernen konstitutionellen Verfassungen und ein endgültiger Bruch mit den Einrichtungen der alten Feudalherrschaft waren. Die hochgehende Erregung der Geister, die den Ereignissen schon vorangeeilt war, schlug noch längere Zeit nachher ihre Wellen. In dieser Zeit hatten revolutionäre Stoffe eine Tagesbedeutung, und so finden wir denn auch jetzt wieder einige Katilinadramen. Allerdings hat der Stoff mit einer Revolution im modernen Sinne wenig gemein. Alle neueren Revolutionen sind politische Bewegungen der Massen, ganzer Volksklassen, sie tragen einen vorwiegend sozialen Charakter. Das Unternehmen Katilinas aber war eine Umsturzbewegung im Sinne eines Putsches, ausgeführt lediglich im Dienste persönlicher Zwecke eines einzelnen. In der Form, wie wir ihn bisher behandelt fanden, war der Stoff also nicht mehr zu gebrauchen; es fehlte ihm die Resonanz der Volksbeteiligung. Wir sehen daher eine mehr oder minder gewaltsame Umwandlung mit ihm vor sich gehen, für die allerdings, wie schon in der Einleitung hervorgehoben wurde, gewisse

[1]) Methodisch ist zu bemerken, daß bei Arbeiten mit sehr großem Material durchgehende Inhaltsangaben fast unmöglich sind.

[2]) In der ganzen Arbeit folgen hier Teil 1—4.

Anhaltspunkte in der Überlieferung bereits vorhanden sind. Katilina wird zum Freiheitshelden und Volksbeglücker, zum Anwalt der Armen und Unterdrückten gegenüber den Reichen und Mächtigen. Daß zu diesem Zwecke starke Veränderungen an seinem Charakter vorgenommen werden mußten, leuchtet ohne weiteres ein. Es besteht dabei die Gefahr, daß wenn diese Umdeutung des Katilinacharakters nicht folgerichtig genug geschieht, leicht etwas Zwiespältiges in seine ganze Person hineingerät, das ihn dramatisch unbrauchbar macht. Und an diesem schweren Fehler kranken in der Tat von nun an die meisten Katilinadramen, namentlich die neuesten. Wies der Art die Behandlung des Stoffes erhebliche Schwierigkeiten auf, so leitete andrerseits wieder mancherlei gerade auf diesen Stoff und Helden hin. Boten doch die römischen Zustände der Katilinarischen Zeit schwarzsehenden Gemütern manche Beziehungen zur Gegenwart, wie ja überhaupt die augenscheinlich unvermeidlichen sozialen Schattenseiten, die die Begleiterscheinung des sich immer mehr entwickelnden Kapitalismus bilden, zu fortwährenden Vergleichen mit dem Rom der Verfallzeit und zu einem „Dekadenzgeschrei“ geführt haben, das uns auch heut noch in den Ohren tönt.[1]) Zum Beweise, daß auch die besten Köpfe sich eingehend und mit Sorge mit diesen Fragen beschäftigt haben, diene eine wichtige Tagebuchstelle Hebbels aus dem Juni 1856[2]):

„Wir sind in den Zustand Roms nach den Grachen geraten, und wer das nicht sieht, ist blind, wer da glaubt, es sei von Freiheit die Rede, ist ein Tor; Formen halten nichts mehr, wir werden den Despotismus segnen, wenn er unser Leben schützt, wie die Römer den des Augustus segneten. Daß vernünftige Männer dies tun könnten, habe ich längst begriffen, nun ist es mir vollends klar und nun begreife ich auch Katilina.“

Franz Dingelstedt.

Der erste, der die Beziehungen der Katilinarischen Wirren zur Zeitgeschichte dramatisch behandeln wollte, war Franz Dingelstedt. In einem Bündel von Papieren „Dramenstoffe“ aus der

[1]) Eine der letzten Blüten, die diese „Geschichtvergleichung“ getrieben hat, war das reichlich taktlose Buch von Quidde: Caligula.

[2]) Hebbel, Tagebücher IV, 5450, 56—63. Werners Hist. krit. Ausgabe. Vgl. auch S. 39, Anm. 2.

Stuttgarter Zeit Dingelstedts, der am 24. April 1846 zum Dramaturgen am dortigen Hoftheater ernannt worden war, findet sich unter „Keime zu Dramen“ No. 4 „Katilina. Klassischer Spiegel für moderne Zeit. (In Cicero die Übermacht des Wortes!)“ Dazu hat Hackländer[1]) bemerkt: „Vortrefflicher Griff, Cicero könnte bis in die französischen Kammern hineinspiegeln“.[2]) Irgend etwas Näheres ist aus diesen kurzen Andeutungen nicht zu entnehmen.

Ferdinand Kürnberger.

Das typische Katilinadrama der Revolutionszeit schrieb Ferdinand Kürnberger.[3]) Der Dichter war selbst an den Aufruhrbewegungen in Wien und Dresden beteiligt gewesen, hatte sogar einige Monate in Untersuchungshaft zugebracht. Im Jahre 1851 verfaßte er in Frankfurt den Katilina.

Kürnberger führt die Umbildung Katilinas zum Freiheitshelden vollständig durch. Er geht sogar in der bewußten Abweichung von den für Katilina ungünstigen Berichten der antiken Quellen so weit, daß er einen der Kronzeugen, den Sallust, im Drama selbst erwähnen läßt, und ihn als einen ganz verwerflichen und völlig unglaubwürdigen Menschen hinstellt.[4]) Er hat alles Ungünstige, was die Quellen über das Vorleben und die Taten Katilinas mitteilen, geflissentlich außer acht gelassen und nur den Gang der Ereignisse in großen Zügen herübergenommen. Selbst eine von allen Autoren so gut bezeugte Tatsache, wie

---

[1]) Dingelstedt pflegte seine handschriftlichen Aufzeichnungen Freunden zur Begutachtung vorzulegen.

[2]) Diese Vermerke sind entnommen dem Werke: Franz Dingelstedt. Blätter aus seinen Nachlaß. Mit Randbemerkungen von Julius Rodenberg. Berlin 1891.

[3]) Katilina. Drama in 5 Aufzügen. Hamburg 1855. Nach dem Erscheinen von Napoleons III. Hist. de César hielt Kürnberger sein Drama für zeitgemäß und arbeitete es um, d. h. strich es auf die Hälfte zusammen. In dieser Fassung wurde es in Wien ohne Datum als Manuskript gedruckt. Neudruck in der Allg. Nationalbibl. Verlag von Daberkow in Wien: Katilina, Drama in 3 Akten v. F. Kürnberger o. J. Vgl. die einleitenden Bemerkungen auf S. 3 dieser Ausgabe. Vgl. auch A. D. B. 17, 412ff. (Anton Schlossar) und Wurzbach. Biogr. Lex. d. Kaisert. Österr. 13, 332ff.

[4]) Der persönliche Charakter des Sallust war tatsächlich sehr zweifelhafter Natur.

den Mordanschlag auf Cicero, verkehrt er in das Gegenteil, indem er ihn von den Verschworenen vorschlagen, von Katilina aber, als seiner unwürdig, ablehnen läßt. Alles Licht hat die Anteilnahme des Dichters auf Katilina gehäuft. Er erscheint als ein reiner Mensch, begeistert für Freiheit und Recht ohne persönliche Herrschgelüste, nur von dem glühenden Eifer erfüllt dem wahren Wohle des Staates zu dienen. Es schmerzt ihn, daß er sich zu diesem Zwecke mit Elementen einlassen muß, die nicht ganz so edel denken wie er. Dabei ist er aber ein großer Menschenkenner und weiß die ärgsten Gegensätze, wie adelsstolze Patrizier und einfache Plebejer klug zu einen. Großer persönlicher Mut und unbeugsame Energie, sowie eine zärtliche Liebe zu Tertilla, einer ehemaligen Vestalin, die er entführt hat, vollenden das anziehende Bild seiner Persönlichkeit. Er strebt eine allgemeine Volksbeglückung an und kämpft für dieselben Ideale, die 1848/49 die jungen Weltverbesserer auf die Barrikaden führten.

Kürnberger hat den Horizont der ganzen Verschwörung sehr erweitert, indem er von der Allobrogerepisode ausgehend noch Vertreter anderer Provinzen, wie die Griechen und Etrurier mit heranzog. Dafür hat er auf das schmutzige Intrigenspiel, zu dem sich die Allobroger Cicero gegenüber hergaben, ganz verzichtet, und den Überfall an der mulvischen Brücke als einen „coup d'essai" Ciceros behandelt, wodurch für die ganze Darstellung viel an Würde und namentlich an Spannung gewonnen wird. Prächtig gezeichnet sind die Typen der Verschworenen: der vornehme Lentulus, der feurige Cethegus, der verschlagene Mann aus dem Volke Cöparius und der biedere Haudegen Manlius. Dem gegenüber steht eine sehr abschreckende Darstellung der Senatspartei. Cicero ein im Grunde feiger Mensch, ein heilloser Schwätzer; die Senatoren teils grausame, teils erbärmliche Naturen, am widerwärtigsten der gänzlich gesinnungslose Antonius, dem ein gutes Geschäft über alles geht, für das er sogar das Leben seiner einzigen Tochter aufzuopfern bereit ist. Die einzig anziehende Figur auf der Senatspartei ist der alte Kato.

Höchst wirkungsvoll ist die Darstellung Cäsars dazu verwendet, um den Untergang Katilinas als notwendig erscheinen zu lassen. Aus dem Gebaren dieses überlegenen Realpolitikers

erkennt man, daß die Macht des Senates noch zu fest begründet ist, als daß sie von einem Schwärmer wie Katilina mit seinen Ideen und einem Häuflein Begeisterter gebrochen werden könnte.[1]) Katilinas Unternehmen muß scheitern, weil er nach Cäsars Wort „noch Götter hat, die er nicht ganz entließ".

Man könnte fast auf den Gedanken kommen, daß Kürnberger mit dem Katilinadrama seine Einsicht in die Verfehltheit der ganzen Märzrevolution habe ausdrücken wollen. Das Werk nimmt sich aus wie ein Grabmal dieser mit hoffnungsfreudigster Begeisterung begonnenen und doch so bald und so kläglich an dem festgefügten Bau der modernen Staaten gescheiterten Bewegung.

Dramatisch ist das Stück kein Meisterwerk. In einzelnen Szenen höchst wirkungsvoll[2]), wird es im ganzen den Bühnenanforderungen nicht gerecht. Bei dem unerhörten Aufwande von 50 Personen würde es mit seinen fast 5000 Versen zwei volle Theaterabende füllen. Die spätere Zusammenziehung auf 3 Akte und etwa 2700 Verse hat das Werk zwar aufführbar gemacht, aber als solches nicht verbessert, sind doch gerade viele Einzelschönheiten durch diese Verkürzung vernichtet worden. In der wundervollen Sprache, den nicht rhetorischen, volltönenden Versen, den reichen Bildern, den bedeutenden Gedanken und den prächtig ausgeführten Sittenschilderungen[3]) liegen die

---

[1]) Katilina erkennt das sterbend in den Schlußversen:

Ein breiter Strahl fällt über meinen Schatten,
Aufsaugend Tod und Sterblichkeit! Triumph!
Ein Rächer kommt, ein Erbe folgt mir nach!
Knie, Cicero! Die Zucht erwarte, Rom!
Dein Meister lebt! — Es lebe Julius Cäsar!

Der Schluß klingt etwas an den des Crébillonschen Dramas an, eine Beeinflussung ist meiner Ansicht nach kaum anzunehmen.

[2]) So die äußerst gelungene Einführung der Rede „quousque tandem." Der Senat hat bereits über die Lage beraten, durch Reden Crassus' und Cäsars ist Cicero in eine schlimme Lage gekommen. Da betritt, allen unerwartet, der tollkühne Katilina den Senat und Cicero schleudert ihm in einem Gemisch von Zorn und Bestürzung erst allmählich sich fassend die Eingangsworte jener berühmten Rede entgegen. — Akt II, Sz. 2.

[3]) Eine Meisterleistung der Dialektik und Sittenschilderung ist die Aufwiegelung der Kapuanischen Sklaven durch Cöparius (IV. A., 3. Sz.), die sich den besten Volksszenen Shakespeares, unter dessen Einfluß sie sichtlich steht, würdig anreiht. — Gerade diese Szene bildet aber auch

Hauptvorzüge des Dramas. Es ist ein Lesedrama im guten Sinne, wertvoll durch die vornehme Gesinnung des Dichters, die das Ganze durchweht und das Fehlen der geschichtlichen Treue, die die moderne Ästhetik mit Recht vom „historischen Drama" verlangt, vergessen läßt.

Die anderen Dramen Kürnbergers[1]), bestätigen mir dieses Urteil über Kürnberger als Dramatiker. Sie weisen dieselben Stärken und Schwächen auf; auch hier bevorzugt der Dichter Episoden, die dem raschen Fortgang der Handlung nicht förderlich sind, die ihm aber Gelegenheit zur Schilderung von Zuständen oder zu feinsinnigen Bemerkungen, etwa über Kunst und Künstlernaturen, bieten.[2]) Ja auch seine epischen Dichtungen[3]), besonders sein bekanntester Roman „Der Amerikamüde" zeigten dasselbe Bild. Auch hier wird häufig die eigentliche Handlung durch lange, allerdings stets geistvolle, Reden und durch breite, wenn auch stets fesselnde Kultur- und Sittenschilderungen mit satirischem Einschlag überwuchert.

Karl Schroeder.

Ein Gegenstück zu Kürnbergers Drama, künstlerisch weit unbedeutender, aber mit einer abweichenden Note, bildet Karl Schroeders „Die Verschwörung des Katilina"[4]). Konnte man

einen Beweis, daß Kürnberger kein gewiegter dramatischer Techniker war. Die Szene ist nur lose mit der Handlung verbunden und durchaus episodenhaft, sie könnte also ohne großen Schaden aus dem Drama herausgeschält werden, überdies ist sie mit 24 Seiten Prosa (ungefähr = 550 Versen) reichlich lang. Trotzdem hat sie der Dichter bei der Zusammenziehung nicht der Ökonomie des Dramas geopfert, vielmehr völlig unverändert beibehalten, wahrscheinlich eben weil sie ihm als eine besonders gelungene Probe seiner Kunst der Sittenschilderung sehr ans Herz gewachsen war.

[1]) „Quintin Messis"; „Firdusi"; „Das Pfand der Treue"; „Ein Trauerspiel", sämtlich aus dem Nachlaß herausgegeb. in der Allg. Nationalbibl. Wien. Daberkows Verlag.

[2]) Dem geistreichen politischen und literarischen Kritiker und Verfasser der „Siegelringe" (1874 polit. u. kirchl. Aufsätze) und der „Literarischen Herzenssachen" (1877) lagen diese Fragen sehr nahe.

[3]) Neben den Romanen „Der Amerikamüde" und „Das Schloß der Frevel" eine Reihe von eigenartigen Novellen.

[4]) Berlin 1855. Die wenigen überhaupt erhältlichen Daten über den sonst ganz unbekannten Dichter entnehme ich Bächtolds „Leben Gottfried

Kürnbergers Drama als ein Trauerdenkmal am Grabe der Revolution ansehen, so ist Schroeders Stück ein dort errichtetes Siegeszeichen. Der Verfasser steht unleugbar auf Seiten der Senatspartei, der eigentliche Mittelpunkt ist Cicero, eine Art Bürgerkönig. Das Werk scheint den Satz beweisen zu wollen, daß der ehrbare Bürger bei Staatsumwälzungen viel zu verlieren aber nichts zu gewinnen habe. Katilina tritt auf in bewußtem Streben nach der Tyrannis aus bloßer Machtgier, wobei er Ideen über Vaterland und Heimat äußert, die an die moderne Internationalität gewisser politischer Parteien erinnern. Er ist ganz abstoßend und ungünstig gezeichnet, während das volle Licht auf die Senatspartei fällt, die aus lauter edlen Männern besteht.

Die Anteilnahme an Katilinas Person und seinen Plänen geht schließlich ganz und gar in einer Nebenhandlung unter, die offensichtlich von Schillers Wallenstein und zwar von der Max-Thekla-Handlung beeinflußt ist. Der junge Curius wird durch Liebenswürdigkeit und ein paar Freiheitsphrasen von Katilina geködert. Er entzweit sich darüber mit seiner Geliebten Fulvia, die als vornehme Patriziertochter eine gute Patriotin ist und dem Cicero alles verrät. Curius kommt leider erst zur Einsicht, als er den verhängnisvollen Eid der Verschworenen bereits mitgeleistet hat, somit ist der „Streit der Pflichten“ gegeben. Cicero verrichtet doppelte Arbeit, indem er nicht nur den Staat, sondern auch die Seele des jungen Curius durch sein gewaltiges Reden vom Verderben rettet. Der junge Abtrünnige wird dem Vaterlande und seiner Geliebten wiedergewonnen, es bleibt ihm aber nichts anderes übrig, als den Tod zu suchen, ganz wie Max Piccolomini, nur nicht mit der tiefen Motivierung wie bei Schiller. Der Botenbericht vom Ausgange der Schlacht am Schlusse des Dramas, schon bei Ben Jonson dazu bestimmt, den ruhmvollen Tod Katilinas zu feiern,

---

Kellers [4]II, 84. Darnach stammte Karl Schroeder aus Mecklenburg und besaß dort ein Landhaus Wittenhagen bei Feldberg, auf das er Keller, mit dem er in München verkehrte, im Juni 1855 einlud. Am 3. April 1856 starb er bereits zu München. — Der Band der kgl. Bibliothek in Berlin, den ich benutzte, enthält außer dem Katilina noch eine „Iphigenie in Delphi“ von 1854 und die „Krethiplathiade, ein heroisch-komisch-romantisch-idyllisches Epos“ 1855. Es stellt eine politische antiliberale Satire dar.

Vgl. über Schroeders Dramen. Kurz. Gesch. d. dtsch. Lit. IV², 484.

wird hier ganz dem heldenmütigen Tode des Curius gewidmet, der durch sein tollkühnes Eingreifen die Schlacht entscheidet; ebenfalls wieder in Anlehnung an den bekannten Bericht im Wallenstein. — Auch sonst finden sich Anklänge an den Wallenstein. So trägt Katilinas Gemahlin Orestilla deutliche Züge der Gräfin Terzky und Katilinas blindes Vertrauen in Curius entgegen allen Warnungen seiner Freunde erinnert an Wallensteins Verhältnis zu Oktavio.

Sein eigentliches Gepräge erhält Schroeders Drama aber durch das Überwuchern der, im Anschluß an Shakespeare in Prosa gehaltenen[1]) Volksszenen. In ihnen kramen alle Gewerke ihre Kleinbürgerweisheit aus und kannegießern über das Wohl des Staates nach Art des berühmten Berliner Bierbankpolitikers der Revolutionsjahre.

Bei guter Charakteristik der Personen und gewandter Führung des Dialogs weist das Stück große technische Mängel in Plan und Anlage auf. Schroeders Begabung scheint mehr nach der epischen Seite hin gelegen zu haben, so beliebt sind bei ihm lange, oft breite Erzählungen an Stelle der Handlung. Kurz weist darauf hin, daß der Dichter den „großen Szenen“ fast absichtlich aus dem Wege zu gehen scheint.[2]) Auch dieses Drama ist ein Lesedrama, mit den praktischen Forderungen der Bühne rechnet es nicht bei etwa 50 Personen und einer Länge von 285 Seiten.

Henrik Ibsen.

Eine sehr eigenartige Ausprägung und weitgehende Modernisierung des Katilinastoffes weist Henrik Ibsens Erstlingsdrama „Katilina“ auf.[3]) Der Dichter hat im Vorwort zur zweiten Aus-

---

[1]) Auch Kurz a. a. O. macht auf diese Anlehnung an Shakespeare aufmerksam; er findet sogar, daß Katilinas Rede an das Volk zu sehr an die Rede des Antonius im Julius Caesar erinnere.

[2]) Vgl. Kurz a. a. O.

[3]) Zuerst erschienen Christiania 1850 unter dem Pseudonym Brynjolf Bjarne. Dann in Neubearbeitung 1875. Deutsche Übersetzungen: von Hugo Greinz, München 1896; und im ersten Bande der deutschen Ibsenausgabe von Christian Morgenstern, Berlin 1903. — Vgl. besonders: Roman Woerner. H. Ibsens Jugenddramen. München 1895 und Woerners H. Ibsen. Bd. I. München 1900, ferner Emil Reich: Ibsens Dramen. 3. Aufl. Dresden u. Leipzig 1900. — Bulthaupt, Dramaturgie

gabe des Dramas die Geschichte dieses Werkes halb humoristisch und sehr anziehend geschildert.[1]) Er verfaßte den Katilina als Apothekerlehrling zu Grimstad im Winter 1848/49 mit 21 Jahren im Anschluß an die Durcharbeitung des Sallust und Cicero, die er zur Vorbereitung für das Studentenexamen nötig hatte. Die Zeitereignisse, namentlich die Februarrevolution und die Aufstandsbewegung in Ungarn[2]) regten ihn im revolutionären Sinne an. Unvorsichtigerweise gab er diesen Gefühlen auch im täglichen Leben mitunter schwungvollen Ausdruck, so daß er in dem kleinen Neste überall anstieß und sich sehr unbeliebt machte. Die Lage eines Unterdrückten und aus der Gesellschaft Verstoßenen hatte er schon in früher Kindheit nach dem Fallissement seines anfangs wohlhabenden Vaters an sich selbst kennen gelernt. So war er auch mit eigenen Erfahrungen genügend ausgerüstet, um Katilinas Persönlichkeit nachempfinden zu können.[3]) Auch literarische Vorbilder wirkten ein, besonders ist der Einfluß von Schillers Räubern unverkennbar.[4]) Max Koch hat erst kürzlich[5]) auf die für die vergleichende Literaturgeschichte höchst bedeutsame Tatsache hingewiesen, daß Ibsen gerade unter dem Einfluß des jungen Schiller, den Katilinas Gestalt so lebhaft beschäftigte, sich eben diesen Katilina zum Helden seines ersten Dramas erkor.

---

des Schauspiels IV. Bd. — Rud. Sokolowsky, H. Ibsens Römerdramen: Euphorion IX, 593f. — Max Koch, Ein Ibsensches Leitmotiv; Ibsenheft von „Bühne u. Welt" V, No. 12. 1903. S. 508f. — Bd. X der dtsch. Ibsenausgabe: Briefe: Brief 1, 2, 74, 114, 147, 193.

[1]) Ibsen beabsichtigte in dieser ansprechenden Weise später sein ganzes Leben zu beschreiben, und es ist sehr zu bedauern, daß er diesen Plan wieder aufgab, weil sein Verleger nicht darauf eingehen wollte. No. 1 u. 2 der jetzt veröffentlichten Briefe Ibsens ergänzen die Vorrede zur 2. Ausgabe aufs glücklichste.

[2]) Er schrieb nach eigenem Zeugnis „volltönende Gedichte an die Magyaren"; in denen er sie zum Ausharren im Kampfe gegen die „Tyrannen" ermahnte.

[3]) Daß auch einzelne, ganz persönliche Erlebnisse und gesprächsweise geäußerte Gedanken Ibsens in den Katilina mit hinüber genommen sind, erhellt aus einem Briefe von Ibsens Schwester. Vgl. darüber Woerner. a. a. O. S. 20.

[4]) Vgl. Woerner a. a. O.

[5]) M. Koch. Schillers Beziehungen zur vergleichenden Literaturgeschichte: „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" 1905, Ergänzungsheft S. 19.

Entgegen seinen Vorgängern aber hat Ibsen mit seinem Katilina nicht eigentlich ein „historisches“ Drama geschaffen und auch nicht schaffen wollen. Er äußert selbst über sein Verhältnis zu den Quellen im Schlußwort zur ersten Ausgabe in bemerkenswerter Weise: „Was die Tatsachen angeht, die diesem Stücke zum Grunde liegen, so sind sie allzu bekannt, als daß man nicht sogleich sehen sollte, welche Abweichungen von dem geschichtlich Wahren gemacht worden sind, und daß das Geschichtliche bloß teilweise benutzt wird, so daß es beinahe nur als Einkleidung für die durch das Stück gehende Idee zu betrachten ist. Daß sich der Verfasser geschichtlicher Namen für Personen bedient hat, die in Hinsicht auf ihren Charakter, wie auf andere Umstände anders auftreten, als man sie aus der Geschichte kennen lernt, wird hoffentlich entschuldigt werden, zumal da diese Namen kaum so hervorragend sind, daß ihr Auftreten unter Verhältnissen, unter denen sie in der Geschichte nicht angetroffen werden, störende Eindrücke hervorrufen könnte.“ — Durch diese Worte ist Ibsens Verfahren genau bezeichnet; es ist in der Tat nur ein Minimum von Geschichte in das Drama übergegangen. Besonders zeigt sich das darin, daß nicht ein einziger Vertreter der Senatspartei in dem ganzen Stücke auftritt, so daß man nicht weiß, gegen wen der Held eigentlich kämpft und warum er diesem unsichtbaren Feinde erliegt. Man hat diese Einseitigkeit sowie auch die Farblosigkeit in der Zeichnung der Mitverschworenen mit Recht als Mängel des Werkes getadelt. Dem Dichter ist es aber offenbar auf etwas ganz anderes angekommen, nämlich auf eine möglichst eindringliche Herausarbeitung eben jener von ihm selbst erwähnten Idee. Ibsen selbst erblickte später[1]) diese Idee in dem „Widerspruch zwischen Kraft und Streben, zwischen Wille und Möglichkeit,“ der „Tragödie und zugleich Komödie der Menschheit und des Individuums“.[2]) Das Verhältnis des Ein-

[1]) In der Vorrede zur 2. Ausgabe. Deutsche Ibsenausgabe I, 475.

[2]) Man könnte hier auf eine Äußerung Ibsens über das Thema von „Rosmersholm“ heranziehen, die ebenfalls gut auf den „Katilina“ paßt: Brief 197. (Bd. X. 372): „Doch außerdem handelt das Stück von „dem Kampf, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selber zu bestehen „hat, um seine Lebensführung mit seiner Erkenntnis in Einklang zu bringen.“

zelnen zur Gesellschaft und der Satz, daß nur ein Reiner Reinheit zu bringen vermag, bilden die beiden Themen des Stückes. Katilina könnte etwas Großes vollbringen, er könnte auch „den Staat retten", wenn er nicht durch sein Vorleben der Möglichkeit beraubt wäre, anständige Gefährten zu finden. Mit einer Bande von Verbrechern ist er machtlos.

Um seine Idee möglichst rein herauszuarbeiten, hat Ibsen die eigentliche Handlung völlig in die Seele seines Helden verlegt, damit schon seine späteren Psychodramen ankündigend. In Katilina selbst vollzieht sich Kampf und Untergang, von außen her nur durch ähnliche Vorgänge begleitet. Ganz unentbehrlich für die Handlung sind eigentlich nur die beiden Frauengestalten, zwischen denen der Held hin- und herschwankt, seine Gattin Aurelia, die milde, und die Vestalin Furia, sein böser Dämon, die ein von ihm früher an ihrer Schwester begangenes Verbrechen rächen will. Höchst bedeutungsvoll ist der Zug, daß Katilina Furia gegenüber, ohne es zu wissen, sich selbst Rache schwört. Dadurch wird ausgedrückt, daß er selbst sein grimmigster Feind ist, daß in seinem eigenen Innern, in der Zwiespältigkeit seines Charakters bereits der Keim zu Tod und Vernichtung liegt.[1]) Immer mehr spitzt sich das Drama gegen Ende zu einem Spiel zwischen diesen drei Personen zu, bis der Dichter am Schlusse seine Idee der letzten Hülle entkleidet, indem die beiden Frauengestalten zu bloßen Allegorien werden.

Auch in diesem Motive mit den beiden Frauen, ja sogar in ihrer Allegorisierung sind wichtige und durchgehende Züge des späteren Lebenswerkes Ibsens bereits in seinem ersten Jugenddrama vorgebildet. Auf dieses „Ibsensche Leitmotiv" macht Max Koch aufmerksam.[2]) Er weist darauf hin, daß es sich in 13 von den 24 Ibsenschen Stücken wiederfindet, und daß auffälligerweise gerade im ersten und letzten Drama Ibsens diese beiden Frauengestalten in Namen und Haltung allegorische Be-

[1]) So gewinnt Ibsen technisch den Vorteil, daß Katilinas Untergang innerlich motiviert ist und ihn gar kein äußerer Gegner erst zu fällen braucht, denn er wäre doch nur blindes Werkzeug in der Hand des Schicksals. — Katilinas Ende durch Furias Hand ist rein symbolisch.

[2]) Vgl. Max Koch. Ein Ibsensches Leitmotiv. a. a. O. im Ibsenheft von „Bühne und Welt".

deutung gewinnen.[1]) All das macht es erklärlich, wie dem Dichter sein erstes, fast verschollenes Werk noch 1875 innerlich so nahe stand[2]), daß er daran denken konnte, es selbst „als eine Art Jubiläumsschrift“ neu herauszugeben und seine Freunde damit bekannt zu machen.[3]) Und man kann sich dem Urteil Woerners anschließen, daß sich „in der Weltliteratur kaum noch ein Erstlingswerk finden dürfte, das die ganze Lebensaufgabe und Lebensarbeit seines Urhebers, wie schemenhaft auch immer, doch so unverkennbar und so vollständig vorbildet.“

Technisch freilich ist Ibsens Jugendwerk durchaus noch nicht mustergiltig. Das Fehlen einer Gegenpartei und die matte Charakteristik wurden schon erwähnt; in Ausdruck und Versifikation finden sich (in der ersten, in Deutschland nicht zugänglichen Ausgabe) Mängel. Auch die Gestalt Katilinas ist nach Woerners Ausdruck „richtiger aufgefaßt und empfunden als dargestellt.“ Woerner braucht das gelungene Bild, Katilina gleiche „einem Strauche, dessen Schößlinge getrennt, für die Anschauung unzusammenhängend, aus dem Boden sprießen.“

Die ganze Auffassung Ibsens von Katilina ist überhaupt zu individuell, um eine typische Gestaltung des Katilinastoffes darzustellen; sie ist für Ibsen und seine Charakteristik wichtiger als für die Stoffgeschichte. Jedenfalls aber sehen wir hier einen echten Dichter am Werke, der den rein menschlichen Gehalt des Stoffes zu durchdringen und befreit von allen Zufälligkeiten wiederzugeben sucht. Er trägt allerdings einen Geist seelischer Zwiespältigkeit hinein, der dem Stoffe und vielleicht dem ganzen Geistesleben antiker Menschen überhaupt völlig fern liegt, aber sein Katilina lebt und ist gestaltet, und dem Grundgedanken des Stückes bleibt die innere künstlerische Notwendigkeit gewahrt.

[1]) Im „Katilina“: Aurelia und Furia. In „Wenn wir Toten erwachen“: Irene und Maja.

[2]) Dem gegenüber sei daran erinnert, daß Schiller in späterer Zeit einmal schrieb: „Ein Produkt, wie der Don Carlos ekelt mich an.“

[3]) Bei der Neuausgabe hat Ibsen hauptsächlich nur die Verse gebessert und die äußere Form geglättet; nur hie und da hat er einen bezeichnenderen Ausdruck eingesetzt, der ihm deutlicher zu sagen schien, was er in seiner Jugend mit unzulänglichen Mitteln hatte ausdrücken wollen. Vgl. Woerner und Brief 114.

6. Von der Mitte des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart.

Ibsens Drama ist eine der letzten selbständigen Gestaltungen des Katilinastoffes. Was an jüngeren Dramen noch geschrieben worden ist, entbehrt meistens der künstlerischen Notwendigkeit und weist fast nur gänzlich mißlungene Versuche auf, dem Stoffe, dessen Charakter nun einmal in die Zeit nicht paßt, neues Leben einzuhauchen.

Hermann Lingg.

An der Spitze steht das Katilinadrama von Hermann Lingg 1864.[1]) Dieses Stück, wie die meisten andern nun folgenden, ein Erstlingsdrama, ist eine Erscheinung jener einseitigen Vorliebe für „das Historische“ [2]), die mehrere Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hindurch Kunst und Literatur beherrschte. Eine wahre Flut von historischen Lesedramen ergoß sich damals über das deutsche Publikum, darunter sehr viele Römerdramen. Es ist nicht leicht, die letzten Gründe dieser auffälligen Erscheinung ausreichend klarzulegen. Gewiß hat der durch die Romantik angeregte Aufschwung der Geschichtswissenschaft, sowie die allmächtige Hegelsche Geschichtsphilosophie darauf eingewirkt. Auch ist der Einfluß Schillers und der Shakespearschen Dramen sicherlich nicht gering anzuschlagen. Aber es müssen noch andere Gründe vorhanden sein, um diese massenweise auftretenden

---

[1]) Katilina. Trauerspiel in fünf Akten. München 1864. 226 S., etwa 3600 Verse. — Spätere Umarbeitung unter dem Titel: „Die Katilinarier“, Trauerspiel in fünf Aufzügen in: Dramatische Dichtungen. Stuttgart 1897. S. 1—69, etwa 1900 Verse.

[2]) Man hat diese Geschmacksrichtung mit einem allerdings nicht schönen, aber kurz und sehr prägnant das Wesentliche bezeichnenden Worte „Historismus“ genannt. In der bildenden Kunst tritt er in dem sogenannten „Historienbild“ der Düsseldorfer und der Pilotyschule auf, allmählich ins „historische Genre“ übergehend. — Auf musikalischem Gebiete zeigt er sich in der „großen historischen Oper“ vom Typus Meyerbeer, der noch Richard Wagner im Rienzi seinen Tribut zollte, ehe er sich in besserer künstlerischer Einsicht völlig von ihr abwandte. — Übrigens reicht der „Historismus“ in der sogenannten „Butzenscheibenpoesie“ (Wolff-Baumbach) und im archäologischen oder Professorenroman literarisch noch bis in die Gegenwart hinein.

Äußerungen der Freude an historischeu Darstellungen begreiflich zu machen. Vielleicht suchte die Nation, die ihre wirtschaftliche und staatliche Einigung geistig bereits vorweggenommen hatte, den Drang nach politischer Betätigung, die ihr zum Teil noch versagt war, durch ein theoretisches Versenken in die Geschichte vergangener Völker zu befriedigen. Andererseits lockten die bereits vorhandenen Keime zu einem eignen Parteileben, die ersten Regungen des „vierten Standes“ u. a. m. zu einer Vertiefung in die Parteikämpfe von Völkern mit reichem politischen Leben, wie der Römer, an und reizten zum Nachgestalten. Die bürgerliche Kultur strebte an der Hand der durch das Zeitalter des Dampfes beschleunigten Reichtumssteigerung rasch auf. Sie suchte allenthalben in der Geschichte nach Vorbildern für ihre eigene Gestaltung und zugleich nach einer „modern-originalen“ Ausdrucksform ihrer selbst, nach einem „eigenen Stil“.[1])

Auf etwas anderes hat jüngst Karl Busse sehr richtig hingewiesen.[2]) Es ist eine auffallende Tatsache, daß alle Dichter der sogenannten Epigonenzeit wie Geibel, Heyse, Bodenstedt, Grosse, Lingg u. a., die meist feine Formalisten, feinsinnige Lyriker und Novellisten, aber alles andere als wilde Kraftnaturen waren, mit Vorliebe die größten Gewaltmenschen, wie Tiberius, Nero u. s. w. im Drama behandelten; wie Busse mit Recht meint, ganz ergebnislos. Er gibt allerdings nicht die psychologische Begründung für diese Tatsachen. Sie liegt meiner Meinung nach in folgendem: Es gibt zwei Quellen des Gefallens an der Kraft: die Kraft selbst, die sich zu Verwandtem hingezogen fühlt, und die Sehnsucht der Schwäche nach Kraft eben aus Mangel an Kraft, verwandt der neidischen Bewunderung des Kranken für den Gesunden. Die alten Meister des 17. Jahrhunderts fühlten sich all jenen wilden Gestalten im Innersten verwandt durch gleich kraftvolle Regungen; jene Neueren lieben in ihnen die Kraft, die ihnen selbst fehlt.

[1]) Dieses Suchen nach eigenem Stil zeigt sich auch in der Abwandlung aller Stile von der Antike bis zum Empire, die wir in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich vollziehen sehen, eine Tatsache, auf die schon oft hingewiesen worden ist.

[2]) In einem Aufsatze über Julius Grosse: „Ein Epigone“. Zukunft XII. Jahrg. No. 47 S. 287.

Aus einem solchen Motive heraus ist auch Linggs Katilinadrama entstanden.[1]) Es ist dem Dichter nicht gelungen, mit dem Stoffe fertig zu werden. Einen großen Verbrecher im Geiste des 17. Jahrhunderts konnte er nicht hinstellen[2]), ein Freiheitsheld war der „historische" Katilina, an dessen Charakter den Dichter seine moderne geschichtliche Bildung band, nicht, und so verfällt der antike Revolutionär dem Schicksale der Zwiespältigkeit. Am deutlichsten geht Linggs Ratlosigkeit dem Stoffe gegenüber daraus hervor, daß er den Untergang Katilinas nicht einheitlich motiviert. Er mußte augenscheinlich eine bestimmte „Schuld" haben, für die Katilina zu leiden hat. So läßt er denn einen der gallischen Gesandten im Garten Katilinas — übrigens ohne dessen Absicht — umgebracht werden, und aus Rache dafür

[1]) Lingg selbst hat sich später in seiner Selbstbiographie (Meine Lebensreise, Berlin und Leipzig 1899) über die Entstehung und die Schicksale seines Werkes ausgesprochen. Darnach hatte er bereits auf der Schule den Sallust als Privatlektüre gelesen; während der Revolutionszeit tauchte die Gestalt Katilinas in ihm auf, er brachte es aber nur zu wenigen Szenen, da ihm, wie er selbst gesteht, jegliche Ahnung von dramatischer Technik fehlte. Erst 1855 entschloß er sich zur Vollendung des Stückes, da Dingelstedt ihn nach einem Drama mit „Volksszenen" gefragt hatte. 1858 wurde der Katilina von der Beurteilungskommission des dramatischen Preisgerichts am Münchener Hoftheater mit ausgewählt, von Lingg daraufhin nochmals überarbeitet und gedruckt. Die erste Aufführung fand 1866 statt, nach der zweiten wurde das Stück abgesetzt. Lingg schiebt das auf den Einfluß der Richard Wagnerschen „Oper", wie überhaupt sein ganzer Bericht durch ziemlich unerfreuliche Poeteneitelkeit und hämische Bemerkungen gegen Wagner und andere entstellt ist. — Vgl. a. a. O. 29, 35, 102 ff., 121 ff., 155. — In seiner Charakteranalyse Katilinas hebt Lingg genau wie im Stücke das Zwiespältige in diesem halb bösen, halb guten Menschen hervor. Er findet das tragische Problem darin, daß eine schuldige Hand zum Rettungsschwerte greife. Also Ibsens Auffassung etwas ähnlich, nur ist es eben Lingg in keiner Weise gelungen, dieses Problem dramatisch glaubhaft zu gestalten. — Lingg meint, durch die Schreckensszenen der Kommune 1870 sei ihm bewiesen worden, daß der Inhalt seiner Tragödie sehr modern gewesen sei.

[2]) In dem Drama „Korsar und Doge" ist ihm die Figur des Venetianischen Dogen und Seeräubers Candiano, ebenfalls eines großen Verbrechers, in gleicher Weise mißglückt. — In einer Reihe anderer Dramen und Balladen sowie dem Epos „Die Völkerwanderung" und den „Byzantinischen Novellen", die als seine beste Leistung auf diesem Gebiete gelten, hat sich Lingg im „Historischen" versucht.

erschlägt dann ein anderer Gallier Katilina am Ende der Entscheidungschlacht. Der Held geht also nicht an den logischen Folgen seines Charakters oder seiner Taten zugrunde, sondern er fällt im letzten Ende einer Privatrache zum Opfer, die sich sogar noch als auf Irrtum beruhend herausstellt. Der Vollstrecker seines Schicksals ist schließlich nichts als ein bloßer Zufall. Dieser schwere Fehler raubt dem Drama den ganzen Lebensnerv. Auch bedeutet es gegenüber den Dramen der Revolutionsjahre insofern einen Rückschritt, als jede breitere Resonanz durch Einführung sozialer Elemente völlig fehlt. In dem Bestreben reiche und stimmungsvolle Farben aufzutragen gerät der Dichter auf gefährliche Klippen: die Szenen mit den Parzen und dem Lar streifen die feine Linie des Komischen. —

Lingg hat das Werk zwar später überarbeitet, d. h. zusammengezogen und wenigstens das Anstößigste, nämlich die Galliergeschichte, beseitigt und dafür Cäsar an Katilinas Sterbelager gebracht, damit ihn der Sterbende zum Nachfolger weihe[1]); aber die verfehlte Anlage des Stückes war nicht zu retten. Es ist nicht mit Herzblut geschrieben, wie man noch von Kürnbergers Drama[2]) sagen kann, sondern es ist, um Busses treffende Worte zu gebrauchen „zu sehr für die deutsche Literatur und im Künstlersammetjackett gedichtet".

Parmenio Bettòli.

In den Zusammenhang des „Historismus" gehört auch das Drama „Katilina" von Parmenio Bettòli.[3]) Indessen zeigt sich

---

[1]) Die Schlußworte, sowie die Situation erinnern an den Schluß des Hamlet; auch an Crébillon und Kürnberger (siehe diese) kann man denken. Beeinflussung ist kaum anzunehmen, Lingg selbst behauptet a. a. O. S. 127, er habe, als er sein Katilinadrama schrieb, überhaupt nicht gewußt, daß es schon eins gab. Er gesteht, „es habe ihn niemals gelockt, einen schon von andern, wenn auch nur in Novellenform behandelten Stoff in Angriff zu nehmen." — Über den Einfluß Shakespeares auf sein Schaffen siehe a. a. O. S. 35.

[2]) Übrigens gerieten das Drama Kürnbergers und das Linggs in Konkurrenz, da Kürnberger das seinige ebenfalls in München eingereicht hatte. Vgl. darüber Lingg a. a. O. S. 155.

[3]) Catilina. Dramma in cinque atti in versi di Parmenio Bettòli, con note illustrative. Milano 1875. — Aufgeführt in Turin 1872. Bettòli, geboren zu Parma 1835, italienischer Journalist, nach bewegtem Leben

der romanisch-südländische Charakter des Verfassers deutlich in der überwuchernden barocken Phantastik, die sehr stark an Dumas erinnert.[1]) Trotz der Masse von historisch-antiquarischen Belegen[2]) sind die eigentlichen Vorgänge im Stücke gänzlich ungeschichtlich. Die Katilinarische Verschwörung gibt nur den ganz äußerlichen Anlaß zu den Vorgängen. Den größten Teil des Stückes verschlingt Intrige und wieder Intrige. Schon eine Äußerlichkeit, die für ein Katilinadrama ungewöhnlich große Zahl von Frauenrollen (5) zeigt den „intriganten" Charakter des Dramas an.

Die ersten beiden Akte erschöpfen sich darin, daß Katilina von Fulvia für eine ihr aus Übermut in einer Kneipe[3]) zugefügte Kränkung unter Anwendung weiblicher Listen bestraft wird. Der dritte Akt spinnt eine neue Intrige an, in deren Mittelpunkt diesmal Priska steht, die Schwägerin Ciceros, eine von Katilina etwa zehn Jahre vorher geschändete Vestalin, die jedermann für ihren Fehltritt eingemauert glaubt. Sie lebt aber der allgemeinen Meinung zum Trotze in einer abgelegenen Hütte als Katilinas Geliebte weiter und wird dort von Cicero entdeckt. Cicero und Katilina treffen an Priskas Aufenthaltsorte zusammen und streiten darüber, wer mehr Aussicht auf das Konsulat habe.[4])

---

zuletzt Kritiker am „Popolo Romano", als solcher Gegner der Duse, ist seit 1855 Verfasser massenhafter Dramen und mehrerer Romane. Vgl. A. de Gubernatis, Dictionnaire International des écrivains du jour. Florenz 1888. S. 292 f.

[1]) Eins von Bettòlis Dramen: „Le idee della signora Aubrey" ist die Fortsetzung eines Dramas von Dumas fils.

[2]) Im ganzen über 300 Anmerkungen, die hinter den einzelnen Akten mit Hinweisen auf die antiken Quellen sowie auf Niebuhr, Mommsen, Mérimée, den italienischen Historiker Cantù u. a. abgedruckt sind. – Man wird bei dieser Manier, zu der in Deutschland Scheffel mit seinem sonst so trefflichen „Ekkehard" das Signal gegeben hat, etwa an Ebers „Ägyptische Königstochter" mit ihrer reichlich quellenden Ägyptologenweisheit erinnert; ein Beweis für die Internationalität gewisser geistiger Strömungen des 19. Jahrhunderts.

[3]) In dieser Kneipe verkehren übrigens zu gleicher Zeit Sklaven; Katilina mit seinem Anhang, darunter Cäsar; Cicero mit Kato. Der Unterschied zwischen den einzelnen Gruppen wird durch die verschiedenen Weinsorten, die sie verlangen, angedeutet.

[4]) Diese Szene erinnert allzu deutlich an den ähnlichen Vorgang bei Dumas-Maquet, Akt III, Szene 7, als daß die Übereinstimmung zufällig sein könnte.

Der vierte Akt bringt zwar die Wahl auf dem Marsfelde[1]), sie wird aber in der Hauptsache auch nur dazu benutzt, um die Priskaintrige weiter zu spinnen. Im fünften Akt erfährt Katilina seine Repulsa, er beschließt, sich dafür an Rom zu rächen, Priska aber, als gute Patriotin, sagt sich nun von ihm los. In einem Wutanfall, den er sofort bereut, ersticht er sie. Cicero erscheint, um ihm persönlich das Mißlingen der Verschwörung und die Gefangennahme seiner Spießgesellen mitzuteilen. Er nimmt aber Katilina nicht fest, sondern rät ihm selbst zur Flucht. Wie eine „Anmerkung" besagt, geschieht das, um die „historische Richtigkeit der Tatsachen" nicht zu verletzen.

Diese Andeutungen werden genügen, um zu beweisen, daß Bettòlis wunderlicher dramatischer Mischmasch mit dem Katilinastoffe nicht viel zu tun hat. Zudem geht dem Stücke jeglicher poetische Wert ab. Situationstheatralik und antiquarisch aufgeputzte Gespräche bilden die hauptsächlichen technischen Mittel der Darstellung. Auftreten und Abgänge der Personen sind häufig völlig unmotiviert. Charakteristik wird erst gar nicht angestrebt.

Hans Pöhnl.

Völlig mißglückt erscheint mir auch das Katilinadrama von Hans Pöhnl.[2]) Es trägt den Stempel künstlerischer Unreife in Form und Inhalt an sich. In dem Bestreben Katilina recht kraftvoll und wild erscheinen zu lassen, hat ihm der Verfasser etwas Sprunghaftes, Gezwungenes, fast Gequältes gegeben. Mitunter handelt er geradezu wie ein seiner Sinne nicht ganz mächtiger Mensch, und eine lebhafte Anteilnahme des Lesers an den Taten eines solchen Halbverrückten ist so gut wie ausgeschlossen. Eine peinliche Intrige mit Läka, den Katilina dadurch gewinnen will, daß er seine eigene Geliebte mit ihm verkuppelt, durchzieht das ganze Stück. Die geschmacklosen Szenen mit der ehemaligen Vestalin, der Milchschwester Ciceros (!)[3]), die sich nach ihrer Entehrung durch Katilina in eine Priesterin der Hekate (!) verwandelt hat, gehören für feineres Empfinden

[1]) Wiederum etwas an Dumas anklingend.

[2]) Katilina. Tragödie in 5 Akten. Wien 1877.

[3]) Auffallend ist die Ähnlichkeit mit der Figur der Priska in Bettòlis Drama.

bereits der Sphäre des Schauerromans an. Bühnentechnisch ist das Stück nicht ohne Geschick, da dem Verfasser als ehemaligem Schauspieler eine gewisse praktische Erfahrung zur Seite stand. Aber seine Prosa ist holprig, und er bestrebt sich in ihr mit oft nur zu deutlicher Absicht die Shakespeareschen Volksszenen nachzuahmen. Pöhnl ist eben kein Dichter, mag er alle seine Werke noch so gut gemeint haben.

Dasselbe gilt von seinen Volksbühnenspielen, die er als Beiträge zu einer volkstümlichen Reform der deutschen Bühne erscheinen ließ.[1]) Die umfangreiche Einleitung zu diesen Dramen zeigt den Verfasser in eine fast fixe Idee verrannt, zu deren Durchführung jedenfalls ihm selbst alle notwendigen Fähigkeiten abgehen. Er will nämlich im engen Anschluß an die „Nürnberger" des 16. Jahrhunderts ein Volksbühnenspiel schaffen, in der Meinung „der deutsche Hausmann" und sein biderbes Urteil müßten für den Spielplan des Theaters maßgebend sein.[2]) Wie weit er in seiner maß- und ziellosen Begeisterung für seine Nürnberger geht, zeigt seine Stellung zu Goethe und Schiller, die er spöttisch als „Dichterheroen" bezeichnet. Er spricht nämlich diesen beiden größten aller deutschen Dichter jegliche poetische Empfindungsgabe ab und glaubt durch eine höchst wunderliche und verschrobene Tabelle nachweisen zu können, daß Goethe und Schiller alle ihre dramatischen Motive von Lessing (!) entlehnt haben.[3]) Pöhnls eigene Volksbühnenspiele (darunter ein „Armer Heinrich") steigen zwar mit Erfolg von den Höhen der Literatur zur Sphäre des „Hausmanns" herab, der Verfasser hat aber meinem Empfinden nach die Unterscheidung zwischen Natürlichkeit und Plattheit durchaus nicht immer festzuhalten vermocht. Bei so bewandten ästhetischen „Dogmen", können die erwähnten Geschmacklosigkeiten des

[1]) Hans Pöhnl. Deutsche Volksbühnenspiele. Wien 1887. Zwei Bde. — Einleitung: Unser nationales Volksbühnenspiel. I, 7--122.

[2]) Es liegt hier meiner Meinung nach eine arge Verkennung des hohen Begriffes vom „Volke" vor, den Richard Wagner hatte und beispielsweise in den Meistersingern vertritt. Diese Wagnersche Auffassung ist von Kleinbürgertum weit entfernt; sein „Volk" in den Meistersingern wird gerade von einer Dichtung aufs innigste ergriffen, in der durch den Begriff des „Parnasses" antike und Renaissanceelemente, also die tiefsten Quellen deutscher Bildung, eine große Rolle spielen.

[3]) Man wird unwillkürlich an Edwin Bormanns Baconunfug erinnert.

„Katilina“ ebenfalls nicht wunder nehmen.[1]) Und es ist im Interesse der fortschreitenden Kultur und Verfeinerung des ästhetischen Empfindens nicht zu bedauern, daß Pöhnls Bestrebungen für sein kleinbürgerliches Dramenideal ohne Erfolg geblieben sind. Seinen guten Willen und sein Nationalgefühl, aus dem seine Bestrebungen hervorgegangen sind, kann man dabei nur anerkennen und loben.

Theodor Curti.

Nicht viel höher als Pöhnls Stück steht das Katilinadrama von Theodor Curti, Regierungsrat in St. Gallen.[2]) Der Verfasser gerät in dieselbe Schwierigkeit wie sein Vorgänger. Er will möglichst viel von dem geschichtlichen Katilina und seinen Schandtaten beibehalten, dieser Katilina kämpft aber für den Fortschritt; und es gelingt dann eben nicht glaubhaft zu machen, daß ein Mensch mit einer solchen Vergangenheit sein Leben für eine gute Sache in die Schanze schlagen soll. Curti bestrebt sich wieder etwas sozialen Hintergrund zu geben. Er stellt auch vor der Entscheidungschlacht dem Katilina in einer ziemlich plumpen Allegorie den Krieger Mavors gegenüber, der eine Art Verkörperung des Anarchismus ist und den Katilina töten will, weil man alle die beseitigen müsse, die Herrscher sein wollen; aber es glückt dem Verfasser nicht ein einheitliches Werk zu erzielen.

Der Zug, durch den Curti augenscheinlich Katilinas menschliche Güte hervorheben will, zeigt, zu wie sonderbaren Mitteln der Charakteristik er greift. Er läßt nämlich den Katilina ein Mädchen aus dem Bordell holen, mit der Absicht es zu seiner Frau zu machen. Katilina, der Vestalinnenschänder, beschäftigt

---

[1]) Pöhnl selbst dachte natürlich günstiger über sein Drama. In der Einleitung zu den Volksbühnenspielen S. 105/6 erwähnt er, daß sein „Katilina“ auf Dingelstedts Wunsch mit großem Erfolge in Brünn aufgeführt worden sei. Auch habe Dingelstedt das Stück als die „einzige deutsche Tragödie“ bezeichnet, die „in ernster Shakespearischer Charaktererkenntnis“ gedichtet sei. Aus welchem Grunde auch immer Dingelstedt dieses feingedrechselte Lob gespendet haben mag (er hatte sich bekanntlich völlig zum glatten Hofmann entwickelt) — ich kann ihm nicht beistimmen.

[2]) Katilina. Ein Trauerspiel. Zürich 1992.

mit der Hebung gefallener Mädchen! — An die Stelle der geschickten Benutzung kulturgeschichtlicher Einzelzüge, die bei Ben Jonson zu einer so genialen Verwertung philologischen Wissens führte, treten bei Curti antiquarische Aufdringlichkeiten. Ich erinnere nur an die Szene, in der Ciceros Sklave Tiro das Volk durch Verlesung der eben gehaltenen Rede des Kato in Staunen setzt, da er sie mit den von ihm erfundenen „Tironischen Noten" nachstenographiert hat. Mit solchen Mitteln soll Echtheit des geschichtlichen Charakters erreicht werden, in solchen Kleinigkeiten verzettelt sich das Stück. Die Sprache, Prosa und Verse (in den Reden) durcheinander, ist ungelenk. So besteht das „erregende Moment" am Schlusse des ersten Aktes in dem prächtigen Racheschwur der Fulvia, die im Empfangszimmer des Bordells hinter einer Säule „gehorcht" hat: „Dieses Geheimnis, Katilina, sei das Werkzeug meiner Rache. Hochmütiger! Törichter! Da du nicht wolltest, daß ich mich dir gebe, werde ich Dich dem Konsul übergeben." Man muß das laut lesen, um den ganzen Rhythmus zu empfinden.

Hermann zu Ysentorff.

In dem Katilinadrama „Videant" von Hermann zu Ysentorff[1]) ist überhaupt nicht mehr viel von dem eigentlichen Charakter des Stoffes übrig geblieben. Es findet zwar noch eine Verschwörung statt, aber wieder kommt die Motivierung von Katilinas Untergang völlig von außen her. Ysentorff hat das Motiv mit dem Mädchen, das die entehrte Schwester an Katilina rächt, einfach von Ibsen herübergenommen. Während aber bei Ibsen alles tiefer begründetes Symbol war, und Furia sich bis zum verkörperten Schicksal Katilinas entwickelte, hat hier Akrinia nur eine rein persönliche Rache auszuüben, und aus dem Ganzen wird eine gewöhnliche Vendettageschichte. Es handelt sich nicht mehr um Wohl und Wehe des römischen Staates, sondern nur um die Angelegenheiten einiger bürgerlicher Familien aus der guten Gesellschaft.[2]) In die erwähnten Vorgänge ist wieder

[1]) Videant. Trauerspiel in 5 Akten von Hermann zu Ysentorff. Leipzig 1899.

[2]) Ich kann mich des bestimmten Eindrucks nicht erwehren, daß dem Verfasser speziell Offizierkreise vorgeschwebt haben. Im einzelnen läßt sich das natürlich nicht erweisen, aber Ausdrucksweise und Haltung der Personen scheinen mir darauf zu deuten.

eine Liebesgeschichte Katilinas mit der Tochter des Zensors[1]) verwoben, und mit diesen Dingen muß die Teilnahme des Lesers wach erhalten werden, weil sie durch das eigentliche Thema der Verschwörung nicht genügend befriedigt werden kann. Man denkt unwillkürlich an Voltaires Ausspruch: „Personne ne conspire et tout le monde aime.“ So mündet das Katilinadrama hier in unerfreulicher Weise in die Sphäre des bürgerlichen Dramas ein.[2])

S. Lublinski.

Episodenhaft wird die Katilinarische Verschwörung erwähnt in Lublinskis Cäsardrama: „Der Imperator.“[3]) Die Erwähnung ist bedeutsam genug, um besprochen zu werden, weil hier aus neuester Zeit ein Gegenstück zu Kürnbergers Auffassung Katilinas als Vorläufers Cäsars vorliegt. In dem Lublinskischen Drama spricht Cäsar offen aus, Katilina sei ihm durchaus ebenbürtig gewesen, dessen Schandtaten seien alle erfunden. Cäsar klagt sich der Verräterei an Katilina an, er habe ihn im Stiche gelassen, anstatt, wie es seine Pflicht gewesen wäre, ihm zu helfen, ja mit ihm in der Feldschlacht bei Pistoja kämpfend zu fallen. Diese Auffassung, bei Kürnberger noch erklärlich, ist wohl nach dem Erscheinen von Mommsens Römischer Geschichte und der neueren historischen Forschung über Katilina[4]) als gänzlich ungeschichtlich zurückzuweisen.

---

[1]) Man ist versucht zu schreiben: des Herrn Polizeipräsidenten.

[2]) Lediglich der Vollständigkeit wegen erwähne ich das Machwerk eines Herrn A. Goss (Katilina, Historisches Schauerdrama mit Gesang und Tanz. Regensburg 1885. 2. verb. Aufl. Personen: Katilina, Cäsar, Hannibal (!), Scipio (!) und ein Sklave), da es einem literarischen Kreise angehört, in den sonst die Literaturgeschichte nicht hinabzusteigen pflegt. Der Ruhm Offenbachs hat Herrn Goss nicht schlafen lassen, daher hat er außer den „Griechen vor Troja“, „Cäsar“ und „Zeus und Maier, oder Götterdämmerung“ auch diesen Katilina verbrochen. — Der ganze Witz beruht auf den plumpsten Anachronismen in ermüdender Breite und der Selbstmord Katilinas erfolgt durch ein Glas „Standerlbier“ (abgestandenes Bier). — Die Musik steht auf derselben „Höhe“. So sucht der Dichterkomponist den Stumpfsinn seiner monotonen „Ouverture“ durch eine blasphemische Heranziehung der Nationalhymne zu heben, ein Zeichen des bedauerlichen Unfugs, der in Deutschland leider oft mit der Nationalhymne getrieben wird.

[3]) Trauerspiel in 5 Akten. Dresden und Leipzig 1901.

[4]) Vgl. Einleitung.

Herbert Eulenberg.

In dem Drama „Künstler und Katilinarier“ von Herbert Eulenberg[1]) ist anläßlich einer Theatervorstellung, die in dem Stücke stattfindet, der fünfte Akt eines Katilinadramas mitgeteilt. Er handelt nur von Cäsar. Im Gegensatz aber zu Lublinski ist hier gerade dargestellt, wie nach Katilinas Untergang Cäsar durch Verbrennung des letzten Briefwechsels und Ermordung des Boten alle Spuren und Zeugen seiner Verbindung mit Katilina sorgfältig tilgt, um selbst den Kopf aus der Schlinge zu ziehen und seine Kraft für eine geeignetere Zeit aufzusparen. Im übrigen macht der mitgeteilte Akt einen so bedeutenden Eindruck, daß der Wunsch nach dem Ganzen rege wird.

Adolf Bartels.

Einen weniger trostlosen Ausblick in die Zukunft des Katilinadramas, als ihn die letzten, zum Teil ganz dilettantischen Stücke gestatten, verheißt der jüngst erst erschienene „Katilina“ von Adolf Bartels.[2]) Das Stück ist deswegen so wichtig, weil wir hier zum ersten Male seit dem 17. Jahrhundert Katilina wieder als großen Verbrecher und Gewaltmenschen behandelt finden und somit der Stoff wieder seinem eigentlichen Gehalte nach voll ausgeschöpft werden konnte. Bartels hat mit sicherem Blicke erkannt, welche Behandlung allein dem Stoffe, auch nach den modernsten geschichtlichen Forschungen, angemessen ist. Als geübter Literarhistoriker hat der Verfasser selbst seine Quellen und die Einflüsse, unter denen das Werk entstanden ist, mit wünschenswertester Deutlichkeit angegeben.[3]) Er bezeichnet

---

[1]) Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Berlin 1902. Über Eulenberg vgl. Karl Schnitzler in der Zukunft. XII. Jahrg. No. 50. S. 416 ff.

[2]) Erschienen Sommer 1905 als 2. Stück der „Römischen Tragödien“ von Adolf Bartels = Gesammelte Dichtungen V. Band. Bartels, von dessen Luthertrilogie der erste Teil in Erfurt die Bühnenprobe bestanden hat, ist dem größeren Publikum weniger als Dichter, denn als Literarhistoriker und Kritiker bisher bekannt geworden. Seine sehr subjektiven Anschauungen und Urteile fordern allerdings öfter zu starkem Widerspruche heraus; es bleibt aber sein Verdienst, bereits vor einer Reihe von Jahren als einer der ersten wieder mit allem Nachdruck auf die Bedeutung Hebbels hingewiesen zu haben.

[3]) a. a. O. Vorwort S. VII.

als Quellen für seine Vorstudien Ciceros Reden, Sallust, Plutarch und Mommsen. Die Anregungen zu dem Drama verlegt er bis in seine Sekundanerzeit zurück. Bestärkt hat ihn in seinem Plane die abfällige Charakteristik Ciceros in Jensens Roman „Nirwana“ [1]), sowie eine Äußerung Hebbels in einem seiner Reisebriefe.[2]) Von größter Bedeutung ist Bartels' Bemerkung, daß Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“ auf sein Stück gewirkt habe, denn dieser Einfluß Nietzsches ist ganz unverkennbar, und es ist sehr wichtig, daß Bartels gerade unter dieser Führung zur rein ästhetischen Wertung des großen Verbrechers gelangt ist.

Bartels hat sich ziemlich treu an die historischen Quellen gehalten. Ausgeschaltet hat er alles, was dem Drama irgendwie kleinliche Züge hätte verleihen können. Die Vestalingeschichte wird nur nebenher erwähnt, die ganze Allobrogerintrige bleibt vollständig weg. Dagegen sind alle starken und kräftigen Motive beibehalten, ja gehäuft, so durch Einführung des Sohnesmordes auf offener Bühne; selbst vor dem Bluttrunk schreckt der Verfasser nicht zurück. Durch alle diese Maßnahmen wird eine völlige Stilreinheit des Werkes erzielt.

Katilina steht durchaus und überall im Vordergrunde. Er ist ein Mensch wahrhaft „jenseits von Gut und Böse“, der mit dem Maß der alten Werte nicht mehr gemessen werden kann. An Stelle seiner eigenen moralischen Wertungen sind durchaus ästhetische getreten. Schön heißt ihm: Kraft, Größe, Wildheit[3]);

[1]) Wilh. Jensen. Nirwana. Drei Bücher aus der Geschichte Frankreichs. Roman. Breslau, 1877. Die Stelle steht III, 257 f.

[2]) Vgl. Hebbel: Reiseeindrücke; Der Vesuv: Werke Werners Ausgabe X, 47. — Hebbel äußert dort anläßlich einer Besichtigung der Trümmer von Ciceros Villa: „Ohnehin ist mir Cicero von jeher zuwider gewesen; ich interessiere mich mehr für Katilina als für ihn.“ — Bartels' Angabe, daß auch das Erscheinen von Ibsens Katilina (gelesen will er ihn nicht haben) ihn angeregt habe, ist wohl ein Irrtum, denn Ibsens „Katilina“ ist in 2. Ausgabe norwegisch 1875, deutsch erst 1896 erschienen, Bartels' Drama aber ist nach seiner eigenen Angabe schon 1892 geschaffen.

[3]) Vgl. besonders die bezeichnende Stelle: III. Akt. 4. Szene.

O schilt mir, Knabe, das Gemeine nicht!
Es ist auch etwas Großes, ganz besonders,
Wenn's sich einmal in Riesenform verkörpert,
Wie in der Stadt, und wie in Katilina.

Häßlich: Schwachheit und ängstliche Uberlegung. Mit überragendem Geiste übersieht er die augenblickliche Lage in Rom und fühlt sich stark genug, mit dem ganzen Staate fertig zu werden. Aber er ist Kulturpessimist und Skeptiker durch und durch. Er strebt nach der höchsten Gewalt nicht, um sie herrschend zu genießen oder gar um die Zustände zu verbessern; er will lediglich vernichten. Er fühlt sich als den Vollstrecker von Roms weltgeschichtlichem Schicksal.[1]) Und gerade das ist sein Irrtum, an dem er zugrunde geht. Cäsar macht es ihm klar. In höchst wirkungsvoller Weise ist dieser wahrhaft Große dem Katilina als Kontrastfigur gegenüber gestellt. Cäsar ist gleichfalls ein Mensch, für den die alten Werte aufgehört haben vorhanden zu sein, der durchaus die Welt nach seinem Maße mißt; aber er ist in all der Verderbnis Roms gesund geblieben. Er ist Kulturoptimist und glaubt an eine Gesundung der Verhältnisse durch seinen eignen Herrscherwillen. Vor der Abreise Katilinas zum Heere in dunkler Nacht treffen beide zu entscheidender Aussprache zusammen in einer Szene, durch die weltgeschichtlicher Atem weht. Cäsar fühlt sich von Katilina, so sehr er ihm ästhetisch gerecht zu werden vermag, durch das rein Negative, Nihilistische getrennt; das Schöpferische, das er selbst besitzt, wird dadurch beleidigt. Wo Katilina im römischen Staate nur eine den Würmern verfallene Leiche sieht, erblickt Cäsar unter verderbtem Äußeren einen noch lebensfähigen Gedanken, eine regenerationsfähige Idee. Und er weiß, daß Katilina dagegen machtlos ist und beweist es ihm mit beredten Worten. Katilina sträubt sich gegen diese Erkenntnis; aber als Cäsar ihn mit dem grimmig-scherzenden Wortspiel „Stirb denn wohl“ in die Nacht hinausziehen läßt, da ist Katilinas Schicksal schon besiegelt, er ist innerlich bereits überwunden. Die nun

[1]) III. Akt, 4. Szene. Zu Cethegus:

Rom ist jetzt reif
Zum Untergang, sein Urteil ist gesprochen,
Nicht einmal, tausendmal, von allen Völkern,
Und ich — ich bin der Mann, der es vollstreckt.

Weiterhin:

Ich bin das Gift,
Das Rom sich selber zugerichtet hat,
Jetzt stirbt's daran.

folgende Schlußhandlung erläutert nur das Vorangegangene durch äußere Vorgänge. So völlig auch die Niederlage Katilinas ist, und so sehr man schließlich den Untergang dieses „Dämons der Vernichtung", wie ihn Sempronia einmal nennt, als Befreiung empfinden muß, man verfolgt ihn doch durch das ganze Drama von dem Augenblicke an, wo er mit ruhiger Hand seinen Sohn niederstößt, bis zum Schlusse, wo sein roter Helmbusch mitten in den Reihen der Feinde verflattert und er selbst den Heldentod findet, mit der größten Anteilnahme. Er ist fast sympathisch in seinem rücksichtslos ehrlichen Zynismus, mit dem er seine und andrer Verderbtheit durchschaut. Dazu kommt seine reich angelegte Natur, fast eine Künstlernatur, nur ganz der Poesie des Düsteren zugewandt. Welche wundervollen Worte für die Stimmung einer Sternennacht hat er bei seiner Abreise ins Lager, und kurz vor seinem Tode findet er noch die für sein ganzes Wesen so bezeichnenden Verse: „O Nacht und Tod, wie seid ihr doch so keusch und herrlich gegen das Leben und den Tag!"

Seine Größe ist es eben, die den Verbrecher in ihm adelt, so daß alle moralischen Wertungen ihm gegenüber schweigen müssen vor dem ästhetischen Genusse an der Kraft, die sich hier äußert. So wirkt er, wie schon Ben Jonsons Katilina, gleich der Natur, die nichts weiß von Gut und Böse und noch in ihren schrecklichsten und vernichtendsten Äußerungen schön und erhaben sein kann.

Ebenso trefflich wie Katilina sind die anderen Personen gezeichnet, besonders der feurige Cethegus und die beiden Frauen. Sempronia, die, selbst fast ein Mann, doch die Männer so gern hat, und Orestilla, die nur Weib, ja fast nur Weibchen mit dem unbezähmbaren Geschlechts- und Wollusttriebe der Gattung ist. — Die Kläglichkeit von Ciceros Charakter hat Bartels geschickt dadurch gesteigert, daß er ihn zum Pantoffelhelden macht[1]), der alle Anregungen zum wirklichen Handeln erst durch seine Frau erhalten muß; aus eigenem Antriebe verfällt er immer nur aufs Redenhalten.

Sprache und Technik des Dramas sind stark realistisch, ja

---

[1]) Vgl. übrigens den Hinweis auf den Charakter der Terentia bei Plutarch Cicero c. 20 und 29.

fast naturalistisch zu nennen, man empfindet hier deutlich den Einfluß des großen Realisten Hebbel, an dessen Vorbild Bartels in manchen Einzelheiten besonders gelungener Szenen gemahnt. Katilina selbt erinnert unwillkürlich etwas an die Kraftnatur des Holofernes, von irgendwelcher bewußter Nachahmung ist aber keine Rede. So kann Bartels den „Katilina" mit Recht für einen „sehr bemerkenswerten Versuch auf dem Gebiete des hohen historischen Dramas" halten.[1]) Es wäre wohl zu wünschen, daß der Einfluß von Nietzsches Dichtung vom Übermenschen[2]) sich in lauter solchen kraftvollen dramatischen Figuren äußerte, während unsere Dramatiker leider meist nur dazu gelangen, das Edelmetall jener Übermenschenidee in die oft recht kleine Münze von zeitgenössischen Fabrik- oder Rittergutstyrannen vom Werte der Röcknitz u. a. auszuschlagen.

Freilich ist auch das Bartelssche Drama keineswegs ohne Mängel. Im Überschwang des Feuers „übertyrannt" er zuweilen den Tyrannen.[3]) So muß es als Fehler bezeichnet werden, daß die Persönlichkeit Katilinas durchaus fertig bereits in das Stück eintritt und sich kaum entwickelt. In längeren Monologen und Selbstbekenntnissen Katilinas muß das dann nachgeholt werden. Eine Vorliebe für theoretische Gespräche ist unverkennbar, auch fällt ein Hang zu grüblerischer Selbstbespieglung[4]) an Katilina auf. Das alles ist dem raschen Gange der Handlung nicht eben förderlich, wenn man auch freilich durch eine Fülle feiner und tiefer psychologischer Bemerkungen einigermaßen dafür entschädigt wird. — Manches zu wünschen läßt die Versifikation. Bartels scheint absichtlich das Drama ohne jede Änderung so herausgegeben zu haben, wie es vor mehr

[1]) Vorrede S. VI.

[2]) Hans Landsberg. Fr. Nietzsche und die deutsche Literatur. Leipzig 1902. — Erich Wille. Der Übermensch Nietzsches und die tragischen Helden Shakespeares. Neuphilolog. Blätter 1905. Supplementheft.

[3]) Ich erinnere an Stellen wie Akt I, Szene 8:

„Mir ist das Töten
„So leicht, wie Euch das Schnupfen (!)"

In der „Päpstin Johanna" verfällt Bartels bei der Schilderung der Marozia in denselben Fehler der Übertreibung.

[4]) Vielleicht ist auch dieser Hang zur Grübelei auf Hebbels Einfluß zurückzuführen.

als 10 Jahren entstand, wohl um ihm die Frische nicht zu nehmen.[1]) Die zum Teil sehr augenfällig falschen Verse hätten sich sonst mit leichter Mühe beseitigen lassen.

III. Rückblick.

Überblicken wir zum Schluß noch einmal kurz die vorangegangene Untersuchung, so müssen wir meines Erachtens zu dem Schlusse gelangen, daß wir im Katilinastoffe einen typischen Stoff der Spätrenaissance zu sehen haben. Daraus erklärt sich die eigentümliche Tatsache, daß der Stoff nach dieser Zeit im Vergleich zu anderen so verhältnismäßig selten und von so wenigen wirklich bedeutenden Dichtern behandelt worden ist, daher kommt vor allen Dingen das häufige Scheitern der Dichter an dem Stoffe. Schon die Aufklärungszeit wußte nichts Rechtes mit Katilina anzufangen. Noch schlimmer wird es im 19. Jahrhundert. Es müssen entweder vollständige Umdeutungen von Katilinas Charakter vorgenommen werden, wie bei Kürnberger, oder es gerät eine durchgehende Zwiespältigkeit in die Figur hinein, wie bei Perglas, Lingg, Curti, Pöhnl, Ysentorff und streng genommen eigentlich auch bei Ibsen.

Es wurde schon im Verlaufe der Untersuchung darauf hingewiesen, wie diese Schwierigkeiten in der Zeichnung des Helden zu einem Überwuchern von Nebenmotiven führen. Eine große Rolle unter diesen Nebenmotiven spielt das Vestalinmotiv. Es tritt überhaupt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbständig auf. Dumas verwertet es sogleich in der phantastischsten Weise, so daß es ein gut Teil der Handlung verschlingt. Bei Kürnberger bleibt es geschmackvoll im Hintergrunde und bei Ibsen findet es seine klassische Ausgestaltung, indem es in seiner symbolisch-allegorischen Form organisch mit der Handlung verbunden wird. Von da ab wirkt es aber nur störend. Lingg verwendet es nur episodenhaft, aber so ungeschickt wie nur möglich; Curti schreckt davor zurück und ersetzt die Vestalin durch ein Freudenmädchen; bei Pöhnl wird

---

[1]) Ich schließe das aus einer Bemerkung im Vorwort S. VIII.

es ins Gebiet der Schauerromantik verzerrt und bei Ysentorff erscheint es als bürgerliche „Familienaffäre“. Erst Bartels verwendet es wieder mit sicherem Stilgefühl. Er macht es zum Ausgangspunkte von Katilinas Verbrecherlaufbahn. Katilina habe mit dieser Tat unmittelbar die Götter versuchen wollen, und als ihre Rache ausblieb, da seien für ihn ein für allemal die Begriffe von Gut und Böse versunken.

Eine ähnliche Rolle spielt die Liebesgeschichte des Curius und der Fulvia, die bei Schroeder und Ysentorff die Einheitlichkeit der Handlung so empfindlich stört.[1])

Diese Tatsachen erbringen den negativen Beweis dafür, daß die Auffassung des 17. Jahrhunderts dem Katilinastoffe am angemessensten ist; den positiven Beweis liefert das Drama von Bartels, der mit feinem Stilgefühl für den Stoff auch wieder die Auffassung der Verbrechertragödie gewählt hat. Und so erklärt es sich, daß das Drama von Bartels, der sich selbst keineswegs zu den großen Dichtern rechnet, so unendlich viel besser gelungen ist, als die Werke seiner Vorgänger. Stoff und dazugehöriger Stil haben eben innere Beziehungen zueinander. Die noch in den Anfängen begriffene stoffgeschichtliche Betrachtung der Literaturgeschichte ist bestimmt, wenn es erst nach einzelnen Vorarbeiten möglich sein wird ganze große Stoffgruppen zusammenfassend zu überblicken, die interessantesten Aufschlüsse über diese inneren Beziehungen zwischen den einzelnen Stilen und den entsprechenden Stoffgruppen zu geben. Es wird sich dann zeigen, daß die Wahl des Stoffes durchaus nicht der Willkür des Dichters allein überlassen ist, sondern im engen Zusammenhange steht mit dem Geiste der Kulturepoche, der er angehört. Leitet den Dichter sein Gefühl nicht richtig, so hat

[1]) Diese Motive sind ein Ausfluß jenes „modernen“ Feminismus, der so verderblich auf unsere Literatur wirkt, indem die Dichter unbewußt auf die Majorität des Lese- und Theaterpublikums, die Frauen und ihren Geschmack, Rücksicht nehmen. Man hat schon oft auf diesen Schaden hingewiesen; Nietzsches antifeministische Richtung ist bekannt. Erst kürzlich hat Schönbach in der 7. Aufl. seines Buches über Lesen und Bildung wieder die unheilvollen Wirkungen des Feminismus betont. — Der „Johannes“ von Sudermann, Wilbrandts „Timandra“ und Heyses „Maria von Magdala“ sind Beweise, wie sehr die bedeutsamsten Ereignisse der Weltgeschichte und ihre verehrungswürdigsten Helden durch feministische Tendenzen entwürdigt werden können.

er es mit dem Mißlingen des Werkes zu bezahlen, denn die Stoffe haben gleichsam eine eigene Individualität.

Für den Katilinastoff hoffe ich nachgewiesen zu haben, daß die ihm kongeniale Epoche das 17. Jahrhundert mit seinen Verbrechertragödien ist. In diesem Gewande allein ist der Gehalt des Stoffes voll erschöpft worden, und dieses Gewand hat auch ein neuerer Dichter unserer Zeit wieder wählen müssen, um dem Stoffe gerecht zu werden. Die Tragik des großen Verbrechers aber zählt unstreitig zu den allgemein menschlichen Motiven, sie ist über zeitlich bedingte Anschauungen erhaben, und darum wird es für alle Zeiten einem echten Dichter, der die dem Stoffe angemessene Form wählt, möglich sein, auch ein Katilinadrama von bleibendem Werte zu schaffen.

Titelverzeichnis[1]) der erwähnten Dramen.

(Die Dramen sind nach der Zeitfolge aufgeführt. Als Jahreszahl ist das Jahr des ersten Druckes genannt. Umarbeitungen sind nicht mit erwähnt.)

Stephen Gosson, Catilins Conspiracies. Vor 1597.
R. Wilson und H. Chettle, Catiline's Conspiracy. 1598.
Ben Jonson, Catiline his Conspiracy. 1611.
Rhetorische Sallustübung am Magdalenaeum zu Breslau. 1658.
Actus oratorius Sallustianus zu Görlitz. 1669.
Conjuracion de Catilina ?
Fénélon, Totengespräch. 1710.
The conspirators or the Case of Catiline. 1721.
Pellegrin, Catilina. 1742.
P. J. Crébillon, Catilina. 1749.
Cargula, Parodia del Catilina, trag. de Crébillon. 1748.
Catilina ambitionis victima. Salzburg. 1749.
Voltaire, Rome sauvée. 1754.
E. v. Kleist, Charon und Katilina. 1759.
Catilina, Elisabetan zu Breslau. 1782.
A. von Perglas, Katilina. 1808.
J. O. Rauscher, Katilina. 1813.
Croly, Catilina. 1822.
Grillparzer, Katilina. ca. 1822.
Catiline, Hist. Trag. 1823.
Platen, Katilina. ?
H. von Schmid, Katilina. 1824.
A. E. Guichard, Catilina romantique. 1844.
Fr. Dingelstedt, Katilina. Nach 1846.
A. Dumas-Maquet, Catilina. 1848.
H. Ibsen, Katilina. 1850.
F. Kürnberger, Katilina. 1855.
Karl Schroeder, Die Verschwörung des Katilina. 1855.
H. Lingg, Katilina. 1864.
P. Bettòli, Catilina. 1875.
H. Pöhnl, Katilina. 1877.
A. Goss, Katilina. 1885.
Th. Curti, Katilina. 1892.
H. zu Ysentorff, Videant. 1899.
S. Lublinski, Der Imperator. 1901.
H. Eulenberg, Künstler und Katilinarier. 1902.
Luise Wohl, Höllenvision. 1902.
Adolf Bartels, Katilina. 1905.

[1]) Ohne Rücksicht darauf, ob die Dramen ganz oder nur teilweise erhalten, oder mir bekannt geworden sind.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Berthold Georg Speck, evangelischer Konfession, bin geboren am 18. Juli 1878 zu Breslau als Sohn des Professors am Elisabethgymnasium Dr. Hermann Speck und seiner Frau Marie, geb. Schubert. Von Michaelis 1884 bis Michaelis 1889 (Ober-Quinta) besuchte ich die Wanckelsche höhere Knabenschule, von da ab das Elisabethgymnasium, wo ich durch meine hochverehrten Lehrer Prof. Wilhelm Müller (†) und Prof. Hermann Zimpel die entscheidenden Anregungen für die Wahl meines Studiums erhielt. Michaelis 1896 verließ ich die Anstalt mit dem Zeugnis der Reife, um in Breslau (3), München (1), Leipzig (1) und wieder Breslau (13 Semester) hauptsächlich Deutsche Literaturgeschichte, Germanistik, Neuere Sprachen und Philosophie zu studieren. Neben diesen Fächern betrieb ich noch eingehendere Studien auf den Gebieten der Allgemeinen vergleichenden Sprachwissenschaft und des Sanskrit, der Lateinischen Sprache, der Nationalökonomie und Wirtschaftsgeschichte und der Kunstgeschichte.

Am 24. Januar 1906 bestand ich das Examen rigorosum.

Ich hörte die Vorlesungen folgender Herren Professoren und Dozenten: Appel, Bohn, Brugmann, H. Cohn, Ebbinghaus, Freudenthal, Hillebrandt, O. Hoffmann, Jiriczek, Koch, Kükenthal, Kuhn, Lamprecht, Liebich, Lipps, Muncker, Muther, Paul, Alfred Pillet, André Pillet, Pughe, Sarrazin, Siebs, Sievers, Skutsch, Sombart, W. Stern, Fr. Vogt, Watkin, Wülcker, Wundt.

Die Teilnahme an ihren Seminaren, Proseminaren und Übungen gestatteten mir freundlichst die Herren Ebbinghaus, Freudenthal, Hillebrandt, Jiriczek, Koch, Liebich, Muncker, Muther, Paul, Pillet, Pughe, Sarrazin, Sievers, Sombart, W. Stern, Fr. Vogt, Watkin.

Allen diesen Herren fühle ich mich zu herzlichem Danke verpflichtet, ganz besonders Herrn Prof. Dr. Max Koch, der mich zu meiner Doktorarbeit angeregt und mich bei der Ausführung aufs freundlichste beraten hat.

Entscheidenden Einfluß auf die Richtung meiner Studien sowohl, als auf meine gesamte geistige Entwicklung überhaupt verdanke ich neben Herrn Prof. Max Koch hauptsächlich den Herren: Bruno Liebich, Richard Muther, Gregor Sarrazin und Werner Sombart in Breslau; Theodor Lipps und Hermann Paul in München; Karl Lamprecht in Leipzig.

Für wertvolle Hinweise bezüglich meiner Arbeit bin ich noch den Herren Professoren Cichorius und Sarrazin zu Dank verpflichtet.

Inhalt

der ganzen Arbeit, die als Heft IV der „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“ erscheint.

	Seite
I.: Einleitung. — Quellen. — Gehalt des Stoffes . .	1— 16
II.: Katilina im Drama der Weltliteratur.	
1. Überlieferungen in der italienischen Renaissance. Spätrenaissance in England	00— 00
2. Spätrenaissance und Aufklärung in Frankreich	00— 00
3. Strömungen des 18. Jahrhunderts in Schuldrama, Totengespräch und Oper	00— 00
4. Nachzügler der Klassizistik im 19. Jahrhundert. Romantische Einflüsse	00— 00
5. Zeit der Märzrevolution. 1848.	16— 27
6. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart .	28— 43
III. Rückblick	43— 45
Anhang	000—000
Titelverzeichnis der erwähnten Dramen	46